

4

Le Operette morali: la svolta materialista

4.1

Fra pessimismo e materialismo

DAL FANCIULLO ANTICO ALL'UOMO MODERNO Gli anni successivi al 1820, in cui Leopardi compone le prime canzoni e gli idilli, sono particolarmente fertili anche dal punto di vista della speculazione filosofica. Risale a quest'epoca la maggior parte delle pagine dello *Zibaldone*, in cui l'autore registra lo sviluppo del suo pensiero: egli avverte i sintomi di una progressiva e crescente delusione, ovvero percepisce che la maturità esistenziale coincide con il dominio della ragione a scapito del sentimento, dell'illusione fantastica, dell'immaginazione. Da fanciullo "antico" si sente diventare uomo "moderno", mentre il suo pensiero comincia a gravitare intorno ad alcuni motivi dominanti: la fredda aridità della verità; il valore consolatorio delle illusioni, degli inganni della fantasia; la vuota vanità di ogni vita umana; l'inevitabile sconfitta dei più nobili ideali a contatto con le miserie del mondo terreno.

(Roma)

Ragazzi
sentimento

motivi dominanti

per un detrimente

LA TEORIA DEL PIACERE Il poeta approda così a una visione più radicalmente negativa, fondata sui presupposti sensistico-esistenziali della sua teoria del piacere, il cui principale assunto è l'impossibilità per l'uomo di raggiungere la felicità. Questa consiste infatti in un piacere infinito e assoluto, il cui ineliminabile desiderio non può essere soddisfatto dai singoli piaceri, necessariamente limitati e temporanei. Da qui deriva a Leopardi la percezione sempre più acuta della «nullità di tutte le cose», della vanità della gloria (a cui ha aspirato, e che ha posto tra le illusioni vivificatrici degli antichi) e soprattutto della vita stessa; questa gli appare priva di scopi e ridotta a mera "esistenza", destinata a concludersi nel nulla della morte, in un orizzonte materialistico che esclude qualsiasi prospettiva religiosa e provvidenzialistica. La disillusione e il senso di vuoto vengono confermati sul piano personale dal soggiorno romano del 1823, fondamentale prima esperienza di distacco da Recanati e di contatto concreto con il mondo, da cui Leopardi riporta profonde e negative impressioni sulla società mondana e letteraria e sulla vita contemporanea nelle grandi città.

teoria del piacere
impossibilità di alcançar a felicità

IL PESSIMISMO MATERIALISTA A quest'anno cruciale risale inoltre l'adesione sempre più convinta a una concezione meccanicista della natura, produttrice di leggi inesorabili e non più forza ordinatrice e pacificante come nel materialismo illuminista. A partire da tali premesse, la "scoperta" dell'infelicità degli antichi attraverso le considerazioni pessimistiche sulla vita e sull'uomo presenti in numerosi autori greci (Teofrasto, Plutarco e altri) porta Leopardi alla conclusione dell'infelicità necessaria e costituzionale dell'uomo e di tutte le creature dell'universo. Il "pessimismo storico" (l'infelicità è propria del mondo moderno e civilizzato) assume una portata "cosmica": nessuna età e nessun popolo sono al riparo dal dramma dell'infelicità; il pensiero di Leopardi concepisce l'idea che l'universo non sia fatto per l'uomo, poiché in esso dominano il dolore e l'irrazionalità, mentre l'uomo parrebbe aspirare solo alla felicità e al governo della ragione. La natura, nell'ambito di un "perpetuo circuito di produzione e distruzione", di vita e di morte, non ha alcun riguardo per la sorte individuale e la sofferenza degli uomini.

1923

LA NATURA «MATRIGNA» Ne consegue il ribaltamento della visione leopardiana della natura, non più madre pietosa pronta a soccorrere con le illusioni gli uomini infelici per volere degli dèi e del fato (personificazioni poetiche del destino, di un indefinito ordine superiore), ma essa stessa «matrigna» indifferente e crudele. La natura instilla negli uomini il desiderio di una felicità infinita ma impedisce la realizzazione di qualsiasi vero piacere, e per di più affligge tutti con le malattie e con la vecchiaia, fino alla morte inevitabile.

4.2

Un'opera filosofica e letteraria

LA GENESI DELL'OPERA La maturazione del materialismo leopardiano, durante la prima metà degli anni venti, ispira e nutre le *Operette morali*, la cui composizione prende avvio a Recanati dal gennaio al novembre del 1824. Il progetto è antico: l'idea di partenza risale infatti al 1820, quando Leopardi scrive all'amico Pietro Giordani di avere «immaginato e abbozzato certe prosette satiriche». Ma nella nuova temperie intellettuale e spirituale in cui egli si trova, dopo il triste soggiorno romano del 1823, all'opera egli affida la propria visione del mondo e la propria posizione verso i contemporanei. Frutto di una stagione di intensa attività speculativa, l'opera acquista spessore filosofico e, al di là della veste letteraria e fantastica, si configura come una lucida esposizione dei grandi temi della meditazione leopardiana sull'esistenza: l'infelicità umana e universale, la denuncia dell'egoismo e della vanità degli uomini, la critica all'antropocentrismo e alla mitologia del progresso. Alle prime venti *Operette*, altre se ne aggiungono tra il 1825 e il 1832, in cui si riflettono gli esiti ultimi del pensiero leopardiano.

Temi leopardiani

TRA FILOSOFIA E SATIRA Il titolo dell'opera, mutuato dal retore greco Isocrate (V-IV secolo a.C.), ne riassume il carattere filosofico (la morale è il ramo della filosofia che si occupa dei temi relativi alla vita e al comportamento umano) e insieme satirico, data la connotazione comica che viene conferita all'aggettivo *morali* dal diminutivo *operette*. Ma Isocrate non è la sola fonte leopardiana: da una parte egli si avvale anche del modello di un altro scrittore greco, Luciano di Samósata (II secolo d.C.), i cui *Dialoghi* gli forniscono esempi di stile e di contenuto; dall'altra recepisce la lezione di molti scrittori settecenteschi, soprattutto francesi (Voltaire, Diderot).

L'opera si compone di "dialoghetti", novelle e prose di diversa intonazione, dove grande spazio è dato all'ironia, al sarcasmo, al grottesco, "armi del ridicolo" che sono per Leopardi le più adatte alla denuncia dei vizi del proprio e di ogni secolo. Votatosi all'esplorazione della condizione umana, l'autore ne dà una rappresentazione allegorica e favolistica. Le *Operette* ci offrono una straordinaria galleria di figure di ogni genere: personaggi storici, letterari e mitologici, personificazioni di entità concrete e astratte, uomini comuni, animali e creature fantastiche. Simile ricchezza di invenzione si nutre anche del gusto della citazione erudita. Ne deriva una varietà di toni (compresi il commosso e il tragico) modulati con grande sapienza dalla flessibilità dello stile e dalla facilità di imitazione che Leopardi aveva sentito fin da ragazzo come uno dei tratti caratteristici della sua personalità.

modelli
Isocrate (V-IV sec. a.C.)
Luciano (II sec. d.C.)
Voltaire e Diderot (XVIII)

PROSA FILOSOFICA E LINGUA NAZIONALE L'esercizio della parodia e del gioco letterario non deve nascondere però gli obiettivi primari della prosa leopardiana: la ricerca della perfezione stilistica, che resta per lui elemento distintivo e fondamentale della scrittura, e la costruzione di una lingua moderna e dunque filosofica (il linguaggio del vero: patrimonio irrinunciabile di una nazione), di cui Leopardi ritiene l'Italia sia ancora priva, a differenza degli altri grandi paesi europei. Il risultato, raggiunto attraverso un rigoroso esercizio di purificazione dalla soggettività e dalle emozioni, è un tono di "fermo distacco" e "alta indifferenza", adatto a chi proclama serenamente le verità conquistate dalla propria ragione. Originale e caratteristica è la funzione straniante affidata all'elocuzione marcatamente letteraria, veicolo di un'ironia feroce verso i falsi sapienti e di un'umana pietà per gli individui semplici e comuni. Leopardi aspira a una scrittura illustre ed elegante, cui concorrono la patina di moderata arcaicità della lingua, la frequenza di costrutti modellati sulla prosa dei classici, l'ampiezza e la musicalità del ritmo, la studiata simmetria delle parole e delle frasi. L'obiettivo finale è lucidamente messo a fuoco nello *Zibaldone*: i pregi dello stile devono corrispondere all'«importanza dei pensieri e delle cose», perché «non basta che lo scrittore sia padrone del proprio stile. Bisogna che il suo stile sia padrone delle cose» → merito

obiettivi della prosa leopardiana:
- perfezione stilistica
- costruzione di una lingua moderna = filosofica (il linguaggio del vero)
+

VERITÀ E MISTIFICAZIONI Leopardi sa bene che le *Operette morali* contengono verità scandalose, difficili da accettare, tanto che nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, posto a conclusione delle *Operette* del 1824, egli avanza l'idea che meglio sarebbe forse rinun-

ciare alla filosofia che prendere atto delle sue drammatiche conquiste. L'esercizio della ragione è sempre doloroso, poiché conduce a concludere che, come viene detto nello Zibaldone, «Tutto è male» (vedi p. 555). Ma questa sorta di disagio nei confronti delle proprie scoperte scompare nel *Dialogo di Tristano e di un amico* (1832) con cui si chiude l'edizione definitiva delle prose (Testo 9). Qui prevale un atteggiamento duramente polemico verso chi rifiuta verità oggettive e innegabili, e con una radicalità sconosciuta fino a quel momento Leopardi denuncia come gravi mistificazioni sia il provvidenzialismo cristiano sia il mito umanistico della centralità dell'uomo nell'universo (la derisione dell'antropocentrismo è uno dei motivi ispiratori di numerose operette, come il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, Testo 6). All'ingannevole ottimismo dei contemporanei Leopardi oppone la sua serena disperazione, il suo sottile e pungente esercizio della critica: la ragione l'induce a distruggere le credenze ingannevoli, a rivelare le contraddizioni e le imperfezioni, a denunciare l'incapacità dell'uomo di capire il mistero della vita e del mondo.

↳ escarnio

4.3

I temi delle Operette morali

L'INFELICITÀ Il tema principale delle *Operette morali* è quello dell'infelicità umana, affrontato più o meno direttamente e sotto diversi punti di vista. Una funzione illuminante a questo proposito ha la prosa introduttiva, la Storia del genere umano, che funge da introduzione al libro e ne contiene i temi principali: viene rappresentata l'evoluzione della visione leopardiana dell'esistenza inscenando allegoricamente la caduta delle Illusioni (personificate come divinità) e la discesa tra gli uomini della Verità, che ne svela la miserabile condizione. Nonostante il travestimento mitologico (entità superiori sono Giove e gli dèi) si compie qui una rivoluzionaria rilettura della *Genesi* biblica dove il «rapporto tra sapere e caduta, tra scienza e infelicità» (Prete) viene completamente ribaltato: non è il peccato della conoscenza che condanna l'uomo, ma è l'infelicità, il conoscere la propria condizione, che lo rende malvagio.

tema principal = infelicità umana

L'ESSERE PER LA MORTE L'origine del male, quello subito e quello causato dall'uomo, è nell'ordine delle cose, nella natura: come è stato ormai definitivamente chiarito, Leopardi arriva a tale conclusione nel maggio del 1824, durante la composizione del *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dove si precisano i termini del suo materialismo (Testo 7). La ragione dell'infelicità umana (e universale) viene ricondotta al suo fondamento biologico, quello dell'essere per la morte. All'Islandese, tormentato prima dagli altri uomini e poi dall'inclemenza degli elementi atmosferici, la Natura, gigantessa bella e terribile che gli si presenta nel cuore dell'Africa al termine di un faticoso peregrinare, rivela quanto sia insignificante ai suoi occhi l'infelicità delle creature, posto che l'unico fine dell'universo è la propria conservazione, possibile solo nella continua morte e rigenerazione di ogni cosa.

origem do mal = está na ordem das coisas, na natureza

«Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbiettivo il morire», recita il *Cantico del gallo silvestre*, una pagina di altissima poesia segnata dall'inquietudine metafisica che percorre l'intera opera leopardiana, dal senso di vuoto e di insufficienza lasciato nell'animo dalla rivelazione della finitezza propria e di tutto l'universo. Questo misterioso gallo ridesta con il suo canto mattutino gli uomini alla vita, fatica insostenibile se non fosse interrotta da quella «particella di morte» che è il sonno: il gallo ricorda quindi che il tendere alla morte è legge e causa dell'esistenza di tutte le cose.

LA NOIA L'ansia insoddisfatta di infinito si traduce nel sentimento che invade quasi ogni istante della vita umana, la noia che è la «vera materia del mondo»: esito della frustrazione umana, prodotto della vanità di ogni speranza. Ne discutono Torquato Tasso con il suo *Genio familiare* e Cristoforo Colombo con Pietro Gutierrez in due *Operette*, indicando gli unici possibili rimedi. Per il poeta della *Gerusalemme liberata*, recluso nel carcere di Sant'Anna a Ferrara, non restano che il sogno, le illusioni, in particolare quella più potente di tutte, l'amore, dolcissimo finché coltivato nella solitudine, nel segreto del cuore. Per il grande navigatore in rotta verso le Americhe la distrazione più potente è invece il rischio, la corsa verso l'ignoto, la scelta di un'esistenza che si consuma nell'attività e che permette di recuperare, almeno parzialmente, la condizione meno infelice dell'uomo primitivo, "occupato" da bisogni materiali e meno cosciente del male di vivere.

Noia = "indolência materna do mundo" ansia insatisfita de infinito

IL VITALISMO LEOPARDIANO Con questa soluzione vitalistica viene per così dire salvato e reintegrato nel "pessimismo cosmico" il mito dello stato di natura: se ora Leopardi è convinto della necessaria e "naturale" infelicità delle creature, sa pure che il dolore e la noia sono acuiti e dilatati dalla maggiore consapevolezza dell'uomo civilizzato e dal maggiore "amor proprio" dell'uomo colto e sensibile, che invece di agire pensa e desidera. Per questo nella sua opera si avverte spesso la nostalgia di una mitica innocenza perduta. Tale nota di rimpianto anima una delle prose più ispirate, *l'Elogio degli uccelli*, dove il sogno di un'esistenza spensierata e felice, risolta in energia e in azione, sembra realizzarsi nel volo e nel canto incessante degli uccelli, «le più liete creature del mondo», immaginosi e vivaci come i bambini. Tocca al filosofo Amelio, *alter ego* dell'autore, lodare la vivacità e l'allegria di questa specie, così diversa dalla natura umana.

laudate da
innocenza perduta

EROISMO E SOLIDARIETÀ UMANA Agli uomini non resta che il coraggio di accettare la propria condizione con saggezza e distacco: un atteggiamento in cui si riconosce lo stesso Leopardi e che ritrova anche nel *Manuale*, da lui tradotto, del filosofo stoico Epitteto (I-II secolo d.C.). Questo eroismo della verità è sostenuto dal «senso dell'animo», un sentimento di compassione e di fratellanza nei confronti degli altri uomini, compagni di pena. Il pensiero della sofferenza altrui è così l'unica valida ragione che può trattenere chi medita il suicidio. In quest'ottica il *Dialogo di Plotino e di Porfirio* segna una svolta: non rispetto alla concezione del mondo enunciata nelle altre *Operette*, ma nella posizione morale dell'autore. Leopardi abbandona l'austero individualismo per una più aperta valorizzazione della compassione e della solidarietà. Al discepolo Porfirio, intenzionato a uccidersi, Plotino rivolge l'invito a desistere, in nome non già del valore dell'esistenza (o dell'irragionevolezza del suicidio), ma dei vincoli di affetto e di fraternità tra gli uomini. In una simile prospettiva il motivo è ripreso anche nel *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*: la felicità non appartiene al passato o al presente, ma è oggetto di una speranza nel futuro che gli uomini comuni, illusi, alimentano continuamente (Testo 8). Tocca alla benevolenza del filosofo la responsabilità di rinunciare a distruggere questa ingenuità.

eroismo

solidarietà

I FALSI MITI DEL PROGRESSO Tristano, protagonista del *Dialogo di Tristano e di un amico*, è forse la più rappresentativa fra le tante maschere a cui l'autore affida nel libro la propria visione del mondo (Testo 9). Egli non mostra alcuna indulgenza verso la cecità o la mala fede di chi traduce in ideologia le umane illusioni dipingendo ottimisticamente le sorti dell'umanità. Da qui nasce la sua avversione per lo spiritualismo romantico e per il culto del progresso. Tristano difende le proprie idee dai detrattori, che attribuiscono il suo pessimismo alla sua personale infelicità, e rivendica orgogliosamente il valore universale della filosofia «dolorosa ma vera». La polemica sviluppata da Tristano contro i miti vincenti della modernità e contro l'imminente trionfo della scienza, delle macchine, della statistica, della società di massa, ricorre in numerose *Operette*, in cui, con straordinaria e profetica chiarezza, viene segnalato che dietro il presunto progresso della civiltà si celano spesso l'inganno, lo snaturamento, la disumanizzazione.

critica
del progresso
(ottimismo)
avversione per lo
spiritualismo romantico
e culto al progresso

4.4

Il Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani

LA MORALE DELL'ASTENSIONE La nuova partenza da Recanati, nell'estate del 1825, mette Leopardi a contatto con il vivace mondo editoriale milanese. Inizia un periodo di intenso lavoro, soprattutto per conto dell'editore Stella, dedicato alla cura di edizioni e all'allestimento di volumi per un pubblico assai più ampio di quello conosciuto da Giacomo negli anni precedenti. Egli viene così a porsi il problema della circolazione sociale della cultura; elabora progetti, iniziative, lavori rivolti a lettori non specializzati, con l'intento di avvicinarli a testi complessi e difficili (per esempio, con il commento alle *Rime* di Petrarca, apparso nel 1826). Un obiettivo di alta divulgazione è perseguito con le due antologie pubblicate da Stella nel 1827 e nel 1828: la *Crestomazia* della prosa e la *Crestomazia* della poesia.

*

Antologia
Autore

Tuttavia Leopardi accetta fino in fondo le conseguenze del proprio pessimismo, e tra il 1825 e il 1827 matura la cosiddetta "morale dell'astensione": egli nega all'intellettuale la possibilità di un intervento attivo nella vita sociale e politica. Leopardi si pone così in una posizione di solitario ed estraneo testimone del presente: un «eremita osservatore», che si limita a guardare le diverse forme della civiltà e cultura contemporanee senza parteciparvi. Nasce in questo contesto il *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*.

LA VITA SOCIALE ITALIANA L'acutezza di percezione che contraddistingue le *Operette morali* emerge anche in questo *Discorso*, scritto probabilmente tra il 1824 e il 1826 e rimasto inedito. Leopardi denuncia l'arretratezza e la debolezza morale della società italiana del suo tempo e ne attribuisce l'origine all'assenza di una forte opinione pubblica fondata su principi razionali e illuministici, in grado di indirizzare la convivenza civile come nelle altre grandi nazioni europee. Mancano parametri, riferimenti, regole e convenzioni di comportamento. Poiché nel nostro paese non si è costituita una «società stretta», che caratterizza i tempi moderni con l'istituzione di vincoli sociali più rigidi a compensare la caduta dei valori rappresentati dalle illusioni del passato, ne consegue un vuoto morale e civile non colmato, che favorisce lo sviluppo di una mentalità individualistica e antisociale. Nella conversazione e nello scambio sociale manca equilibrio, poiché gli italiani sono abituati a prendersi gioco di tutto, ritengono irrilevante qualsiasi regola. È interessante rilevare come la diagnosi leopardiana risulti originale e penetrante pur prescindendo sostanzialmente dalle determinazioni storiche e politiche, irrilevanti nel suo approccio, che rimane di taglio filosofico, esistenziale. In una lettera di poco successiva, egli scrive: «io abbagliano la politica, perché credo, anzi vedo che gl'individui sono infelici sotto ogni forma di governo; colpa della natura che ha fatto gli uomini all'infelicità; e rido della felicità delle *masse*, perché il mio piccolo cervello non concepisce una *massa felice*, composta d'individui non felici» (a Fanny Targioni Tozzetti, 5 dicembre 1831).

Atmosfera morale
de società da de
+ i libri anno

politica

PROPOSTE DI LETTURA Sono antologizzate cinque *Operette morali*: le prime tre composte nel corso del 1824, le ultime due del 1832. I cinque testi sono accomunati dal taglio filosofico e dalla vena pungente e sarcastica, che maschera la drammaticità della riflessione esistenziale condotta da Leopardi. Nel *Dialogo della Moda e della Morte* viene svolta un'ironica meditazione sulla fugacità del tempo e sulla vanità delle costruzioni umane: nel giudizio di Leopardi, in tal senso, la Moda e la Morte finiscono per compiere la stessa funzione, travolgendo velocemente ogni cosa (Testo 5). Nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* l'autore recanatese irride la presunzione dell'uomo che si crede elemento centrale e necessario alla vita di tutto l'universo; attraverso il dialogo dei due protagonisti, viene invece rappresentato come la natura resti indifferente alla scomparsa del genere umano (Testo 6). Il *Dialogo della Natura e di un Islandese* esprime in chiave metaforica la concezione del "pessimismo cosmico" leopardiano: infatti l'autore dimostra qui la totale indifferenza della natura alla condizione umana, mostrando il divario assoluto tra gli impassibili cicli della natura stessa e l'angoscia dell'uomo (Testo 7). Con il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggero* Leopardi rappresenta la sintesi del proprio atteggiamento nei confronti dei suoi simili, verso i quali, nonostante la cognizione del male e del dolore, egli manifesta un sentimento pietoso e fraterno (Testo 8). Nel conclusivo *Dialogo di Tristano e di un amico* il poeta analizza il caso della propria personale condizione di infelicità come esempio particolare di una più generale legge, davanti alla quale, provata l'inutilità di ogni cosa, non esiste via di uscita se non la morte (Testo 9).

RETE DEI COLLEGAMENTI I testi antologizzati delle *Operette morali* possono essere collegati con il brano tratto dal *Candido* di Voltaire, *Il secolo dei Lumi*, Modulo 4, e con i vv. 137-145 dei *Sepolcri* di Foscolo, *Il Settecento inquieto*, Modulo 5, in quanto espressioni letterarie di un pensiero filosofico.

L'opera

Operette morali

■ Le venti prose della prima edizione delle *Operette morali* sono scritte dal gennaio al novembre del 1824, e vengono stampate nel 1827 a Milano presso l'editore Stella. L'anno precedente sono però usciti sull'"Antologia" di Firenze e sul milanese "Nuovo Ricoglitore" il *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.

■ Nella seconda edizione, pubblicata a Firenze da Piatti nel 1834, i testi diventano ventidue per l'aggiunta di due scritti del 1832, il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggero* e il *Dialogo di Tristano e di un amico*, che viene collocato in conclusione della raccolta al posto del *Dialogo di Timandro e di Eleandro*.

■ Leopardi prepara poi un'ulteriore stampa delle *Operette* a Napoli nel 1835 (presso l'editore Starita), ma questa viene interrotta dalla censura e si ferma dopo la pubblicazione del primo volume, contenente tredici testi; tra essi non compare il *Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio*, espunto, mentre nel secondo volume mai pubblicato era previsto l'inserimento di tre nuovi pezzi: il *Frammento apocrifo di Strabone di Lampsaco*, il *Copernico* e il *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, composti tra il 1825 e il 1827.

■ La volontà dell'autore viene così realizzata compiutamente solo da Antonio Ranieri nell'edizione delle *Opere leopardiane* da lui curata nel 1845, dove troviamo il testo definitivo composto da ventiquattro operette.

Testo 5

Dialogo della Moda e della Morte

Operette morali

Composto a Recanati nel febbraio del 1824, il dialogo compare già nella prima edizione delle *Operette*. Due i motivi che si intrecciano: la satira della moda, che per sua natura appare assurda e irragionevole all'intelletto, e la satira della

vita contemporanea, che si è ridotta a essere simile alla morte. Il tono ironico e mondano della conversazione è un indiretto ma efficace strumento di denuncia del clima di paralisi morale e spirituale sentito dall'autore nel proprio tempo.

- MODA Madama Morte, madama Morte.
 MORTE Aspetta che sia l'ora, e verrò senza che tu mi chiami.
 MODA Madama Morte.
 MORTE Vattene col diavolo. Verrò quando tu non vorrai.
 5 MODA Come se io non fossi immortale.
 MORTE Immortale?

Passato è già più che 'l millesim'anno¹

che sono finiti i tempi degl'immortali.

- MODA Anche Madama petrarcheggia come fosse un lirico italiano del cinque o dell'ottocento?²
 10 MORTE Ho care le rime del Petrarca, perché vi trovo il mio Trionfo,³ e perché parlano di me quasi da per tutto. Ma in somma levamiti d'attorno.
 MODA Via, per l'amore che tu porti ai sette vizi capitali,⁴ fermati tanto o quanto,⁵ e guardami.
 MORTE Ti guardo.
 MODA Non mi conosci?
 15 MORTE Dovresti sapere che ho mala vista, e che non posso usare occhiali, perché gl'Inglesi non ne fanno che mi valgano, e quando ne facessero, io non avrei dove me gl'incavalcassi.⁶

1. **Passato... anno:** "sono passati più di mille anni"; è una citazione dal *Canzoniere* del Petrarca (LIII, 77).

2. **petrarcheggia... dell'ottocento:** "si esprime con le parole di Petrarca, come fosse un poeta del XVI o del XIX secolo"; Leopardi ironizza sulla diffusa imitazione di Petrarca, che a suo giudizio si risolve

generalmente in arte priva di spontaneità.

3. **il mio Trionfo:** quello della Morte, appunto, che è il terzo dei sei *Trionfi* petrarcheschi.

4. **vizi capitali:** "peccati capitali" (ai quali la Morte è affezionata perché accorciano la vita).

5. **tanto o quanto:** "almeno un poco".

6. **che mi valgano... gl'incavalcassi:** "che

mi servano, e se anche li facessero, non saprei dove infilarmeli"; Leopardi immagina la Morte nella figura tradizionale di uno scheletro, e perciò priva di naso. Gli occhiali più apprezzati erano fabbricati all'epoca in Inghilterra; la Morte avrebbe pur bisogno di occhiali, perché, come scrive Petrarca, è «sorda e cieca» (*Trionfo della Morte* I, 38).

- MODA Io sono la Moda, tua sorella.
- MORTE Mia sorella?
- MODA Sì: non ti ricordi che tutte e due siamo nate dalla Caducità?⁷
- 20 MORTE Che m'ho a ricordare io che sono nemica capitale della memoria.
- MODA Ma io me ne ricordo bene; e so che l'una e l'altra tiriamo parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù, benché tu vadi⁸ a questo effetto per una strada e io per un'altra.
- MORTE In caso che tu non parli col tuo pensiero o con persona che tu abbi dentro alla strozza,⁹
- 25 alza più la voce e scolpisci meglio le parole; che se mi vai borbottando tra' denti con quella vocina da ragnatelo,¹⁰ io t'intenderò domani, perché l'udito, se non sai, non mi serve meglio che la vista.¹¹
- MODA Benché sia contrario alla costumatezza, e in Francia non si usi di parlare per essere uditi,¹² pure perché siamo sorelle, e tra noi possiamo fare senza troppi rispetti,¹³ parlerò come tu vuoi. Dico che la nostra natura e usanza comune è di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fino da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento per lo più delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie,¹⁴ dei palazzi e di cose tali. Ben è vero che io non sono però mancata e non manco di fare parecchi giuochi da paragonare ai tuoi, come verbigratia¹⁵ sfioracchiare quando orecchi, quando labbra e nasi, e stracciarli colle bazzecole che io v'appicco¹⁶ per li fori: abbruciacchiare le carni degli uomini con istampe roventi¹⁷ che io fo che essi v'improntino¹⁸ per bellezza; sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni,¹⁹ mettendo per costume che tutti gli uomini del paese abbiano a portare il capo di una figura,²⁰ come ho fatto in America e in Asia;²¹ storpiare la gente colle calzature snelle;²² chiuderle il fiato e fare che gli occhi le scoppino dalla strettura dei bustini;²³ e cento altre cose di questo andare. Anzi generalmente parlando, io persuado e costringo tutti gli uomini gentili²⁴ a sopportare ogni giorno mille fatiche e mille disagi, e spesso dolori e strazi, e qualcuno a morire gloriosamente,²⁵ per l'amore che mi portano. Io non vo' dire nulla dei mali di capo, delle infreddature, delle
- 30 flussioni²⁵ di ogni sorta, delle febbri quotidiane, terzane, quartane,²⁶ che gli uomini si guadagnano per ubbidirmi, consentendo di tremare dal freddo o affogare dal caldo secondo che io voglio, difendersi le spalle coi panni lani²⁷ e il petto con quei di tela, e fare di ogni cosa a mio modo ancorché sia con loro danno.
- MORTE In conclusione io ti credo che mi sii sorella e, se tu vuoi, l'ho per più certo della morte, senza che tu me ne cavi la fede del parrochiano.²⁸ Ma stando così ferma, io svengo; e però, se ti dà l'animo di correrme allato,²⁹ fa di non vi crepare, perch'io fuggo assai, e correndo mi potrai dire il tuo bisogno; se no, a contemplazione³⁰ della parentela, ti prometto, quando io muoia, di lasciarti tutta la mia roba, e rimanti col buon anno.³¹
- MODA Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincesse la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo; e a stare in un luogo, se tu ne svieni, io me ne struggo. Sicché ripigliamo a correre, e correndo, come tu dici, parleremo dei casi nostri.

7. Caducità: "fugacità, labilità"; è un'altra personificazione.

8. vadi: "vada", congiuntivo in uso nell'Ottocento.

9. dentro alla strozza: "in gola".

10. da ragnatelo: "sottile come una ragnatela".

11. l'udito... la vista: intende dire che la Morte non guarda e non ascolta nessuno.

12. in Francia... uditi: "in Francia di solito non si parla per essere ascoltati dagli altri" (ma per il semplice piacere di ascoltare se stessi); secondo Leopardi, la Francia «è il centro della conversazione» arguta ed elegante, ma piena di affettazione, poco naturale.

13. rispetti: "riguardi".

14. masserizie: "oggetti e strumenti casalinghi".

15. verbigratia: "per esempio".

16. v'appicco: "vi appendo".

17. istampe roventi: "marchi a fuoco, tatuaggi".

18. che io... v'improntino: "che io faccio in modo che si imprimano".

19. ingegni: "invenzioni".

20. di una figura: "di una stessa forma".

21. in America e in Asia: a proposito di questa usanza «comune a molti popoli barbari», l'autore in nota riporta come sua fonte Ippocrate, il noto medico greco vissuto tra il V e il IV secolo a.C. La battuta riflette un reale interesse di Leopardi, che si sofferma a più riprese su questo argomento nello *Zibaldone*, interrogandosi sulla natura e l'origine dei canoni estetici presso i popoli di ogni tempo e civiltà.

22. snelle: "strette".

23. gentili: "civilizzati". Le aberrazioni della moda sono più che mai presenti anche nelle civiltà moderne e "avanzate".

24. morire gloriosamente: il tono si fa

più ironico e divertito proprio nella denuncia del ridicolo delle società civilizzate.

25. flussioni: "congestioni".

26. febbri... quartane: gli aggettivi fanno riferimento agli intervalli di tempo con cui si manifesta la febbre, ma più che altro sono qui volti a creare un crescendo umoristico.

27. lani: aggettivo, sta per "di lana".

28. senza... del parrochiano: "senza che tu mi mostri l'attestato del parroco". Nei secoli passati erano principalmente le parrocchie che svolgevano i servizi anagrafici.

29. se... allato: "se ce la fai a correrme a fianco".

30. a contemplazione: "in considerazione".

31. rimanti col buon anno: forma confidenziale di saluto; *rimanti* letteralmente significa "resta".

- MORTE Sia con buon'ora. Dunque poiché tu sei nata dal corpo di mia madre, saria conveniente che tu mi giovassi in qualche modo a fare le mie faccende.³² *mi fossi utile*
- MODA Io l'ho fatto già per l'addietro più che non pensi. Primieramente³³ io che annullo o stravolgo per lo continuo tutte le altre usanze, non ho mai lasciato smettere in nessun luogo la pratica di morire, e per questo vedi che ella dura universalmente insino a oggi dal principio del mondo.
- MORTE Gran miracolo, che tu non abbi fatto quello che non hai potuto!
- MODA Come non ho potuto? Tu mostri di non conoscere la potenza della moda.
- MORTE Ben bene: di cotesto saremo a tempo a discorrere quando sarà venuta l'usanza che non si muoia. Ma in questo mezzo³⁴ io vorrei che tu da buona sorella, m'aiutassi a ottenere il contrario³⁵ più facilmente e più presto che non ho fatto finora.
- MODA Già ti ho raccontate alcune delle opere mie che ti fanno molto profitto. Ma elle sono baie³⁶ per comparazione a queste che io ti vo' dire. A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerevoli che abbattano il corpo in mille modi e scorciano la vita.³⁷ Oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte.³⁸ E quando che³⁹ anticamente tu non avevi altri poteri che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi, sono roba, si può dire, di tua ragione libera,⁴⁰ ancorché tu non le abbi mietute, anzi subito che elle nascono.⁴¹ Di più, dove per l'addietro solevi essere odiata e vituperata,⁴² oggi per opera mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda, antepoendoti alla vita, e ti vuol tanto bene che sempre ti chiama e ti volge gli occhi come alla sua maggiore speranza.⁴³ Finalmente perchi'io vedeva che molti si erano vantati di volersi fare immortali,⁴⁴ cioè non morire interi, perché una buona parte di se non ti sarebbe capitata sotto le mani,⁴⁵ io quantunque sapessi che queste erano ciance, e che quando costoro o altri vivessero nella memoria degli uomini, vivevano, come dire, da burla, e non godevano della loro fama più che si patissero dell'umidità della sepoltura; a ogni modo intendendo che questo negozio⁴⁶ dell'immortali ti scottava, perché pareva che ti scemasse⁴⁷ l'onore e la riputazione, ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalità,⁴⁸ ed anche di concederla in caso che pure alcuno la meritasse. Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia frangiato in un boccone con tutta la testa e le lisce. Queste cose, che non sono poche né piccole, io mi trovo aver fatte finora per amor tuo, volendo accrescere il tuo stato nella terra, com'è seguito.⁴⁹ E per quest'effetto sono disposta a far ogni giorno altrettanto e più; colla quale intenzione ti sono andata cercando; e mi pare

32. saria... faccende: "sarebbe giusto che tu in qualche modo mi fossi utile".

33. Primieramente: "in primo luogo".

34. in questo mezzo: "nel frattempo".

35. il contrario: cioè che si muoia.

36. baie: "cose da niente".

37. A poco per volta... la vita: su questo tema Leopardi si intrattiene in più luoghi dei *Canti* (*Nelle nozze della sorella Paolina*, *A un vincitore nel pallone*) e soprattutto dello *Zibaldone*, nell'ambito della più ampia riflessione sulla modernizzazione e il progresso: «Gli esercizi e l'attività continua del corpo primieramente e poi [...] gli esercizi ed attività dell'anima, la varietà, il movimento, la forza delle azioni ed occupazioni, la rarità della noia, dell'inerzia ec. conseguenze necessarie degli stati antichi, erano cause così grandi e certe di vitalità, come sono grandissime e certissime cause di mortalità [...] la mollezza, il lusso, i vizi corporali e spirituali ec. ec. conseguenze

tutte necessarie degli stati presenti» (*Zibaldone* 628, 8 febbraio 1821).

38. il secolo della morte: la morte come metafora della profonda corruzione morale e spirituale del proprio tempo è un motivo polemico presente anche in Alfieri e Foscolo (vedi *Sepolcri*, vv. 137-145), che però nell'opera leopardiana si arricchisce, come abbiamo visto, delle implicazioni apportate dalla sua originale prospettiva filosofica (la sfiducia nel progresso, la noia ecc.).

39. E quando che: "e mentre".

40. di tua ragione libera: "a tua completa disposizione".

41. ancorché... nascono: "sebbene tu non le abbia ancora raccolte, non appena quelle nascono".

42. vituperata: "offesa, respinta".

43. chiunque... speranza: altra convinzione più volte ribadita da Leopardi (vedi *Amore e Morte*, *Dialogo di Tristano e di un amico*).

44. volersi fare immortali: attraverso azioni gloriose.

45. perché... le mani: è una citazione oraziana (*Odi* III, 30, 6-7) ironicamente abbassata di tono: *Non ominis moriar multaque pars mei / vitabit Libitinam*, "Non morirò del tutto e una parte importante di me sfuggerà a Libitina (la dea romana dei riti funebri)".

46. negozio: "faccenda".

47. ti scemasse: "ti diminuisci".

48. ho levata via... l'immortalità: Leopardi rivolge ancora una puntata polemica ai contemporanei, che oltre a non preoccuparsi di guadagnare l'immortalità con le loro azioni, non sono nemmeno pronti a riconoscerla ai pochi che la meriterebbero.

49. volendo... seguito: "al fine di aumentare il tuo prestigio e la tua importanza sulla terra, come si è effettivamente verificato".

a proposito che noi per l'avanti non ci ^{allontaniamo} partiamo⁵⁰ dal fianco l'una dell'altra, perché stando sempre in compagnia, potremo consultare insieme⁵¹ secondo i casi, e prendere migliori partiti che altrimenti,⁵² come anche mandarli meglio ad esecuzione.

MORTE Tu dici il vero, e così voglio che facciamo.

50. **pare... partiamo:** "sembra utile che d'ora in poi noi non ci allontaniamo".

51. **consultare insieme:** "consultarci".

52. **migliori... altrimenti:** "decisioni mi-

gliori di quelle che prenderemmo diversamente", cioè che se fossero divise.



Dialogo della Moda e della Morte

ATMOSFERA SURREALE E CARATTERI SIMBOLICI

L'operetta si svolge nell'atmosfera surreale di un dialogo tra due entità astratte, la moda e la morte, che l'autore personifica giocando con i modi dell'immaginario mitico antico.

Nella totale assenza di commento narrativo, sono le sole voci delle due protagoniste a rimandarcene i connotati e i gesti, scopertamente leggibili in chiave simbolica.

I primi alludono ironicamente ad alcune caratteristiche di entrambe: la Morte non ha buona vista e buon udito, perché colpisce indistintamente e a caso, sorda alle preghiere di chiunque; la Moda ha una *vocina da ragnatelo*, cioè flebile, perché ciò che dice è senza peso e senza vera e profonda risonanza. Ma è attraverso il comportamento delle due che ricostruiamo il senso e il messaggio affidato al dialogo. La Morte e la Moda, figlie della Caducità, travolgono velocemente ogni cosa; quella corre e questa la insegue, facendo il possibile per emularla, da vera alleata e complice della morte spirituale e morale dell'epoca, che si accompagna a quella biologica, comunque inesorabile e inevitabile.

IL SECOLO DELLA MORTE

Non c'è qui un attacco generico e retorico alla superficialità e al ridicolo dei comportamenti e del gusto: la moda è per Leopardi figlia della modernità (e in questo lo vediamo anticipare un tema che sarà caro al poeta francese Charles Baudelaire) e in particolare della velocità del mondo contemporaneo, come viene sostanzialmente ribadito anche nel *Tristano* e nella *Palinodia*.

La rapidità con cui mutano e si abbandonano i costumi e le usanze rende più visibile nel mondo l'incessante opera di distruzione della morte, avvicinandola e rendendola più presente, spogliandola del suo alone di mistero e sacralità. Non a caso la Moda le rivolge l'appellativo di *Madama*, stigmatizzandone così la dimensione frivola e mondana, che trova corrispondenza nell'atteggiamento vanitoso e compiaciuto del proprio protagonismo in letteratura.

Dunque è proprio grazie alla moda, meno potente ma più

disinvolata

subdola ed efficientissima assistente della morte, che quest'ultima celebra il suo trionfo nel mondo moderno. E la moda stessa finisce allora per definirsi nella visione del poeta come la versione contemporanea e degradata della morte, in un contesto sociale e culturale nemico della memoria e consegnato alla noia, in cui i valori forti appaiono sviliti e abbandonati, gli ideali non hanno più azioni da ispirare, e persino l'abbandono della cura del corpo è il segno della perdita di quella virilità e forza d'animo che gli antichi coltivavano insieme a esso.

LEGGEREZZA E IRONIA

Nonostante questi contenuti fortemente critici e polemici, il testo si conserva però godibile e leggero per l'acutezza e l'ironia che sostengono le battute del breve dialogo e che costituiscono una cifra stilistica comune a molte *Operette*. Se si osserva la struttura del testo, si nota che esso ruota quasi per intero intorno a due lunghi discorsi della moda: nel primo Leopardi mette in rilievo le curiose e comiche stranezze di molti comportamenti diffusi fra gli uomini; nel secondo si sofferma a considerare nei suoi diversi aspetti il trionfo della morte nel mondo contemporaneo. In questi due discorsi è concentrato il significato dell'operetta: essi sono coordinati con ingegnosità, ma non fusi insieme, così che il lettore ricava l'impressione di un dialogo a due "fuochi", privo di un unico centro. Le altre battute hanno minore rilievo, in quanto svolgono funzione introduttiva o conclusiva e conferiscono al testo un tono ambiguo, tra il serio e il comico. Spicca il periodo in cui Leopardi introduce uno dei temi fondamentali della sua stagione più matura: il desiderio della morte da parte degli uomini di intelletto (dove per l'addietro solevi essere odiata e vituperata, oggi per opera mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda, antepoñendoti alla vita, e ti vuol tanto bene che sempre ti chiama e ti volge gli occhi come alla sua maggiore speranza). Il motivo viene sviluppato compiutamente nei versi di *Amore e Morte* (Testo 23) e nel *Dialogo di Tristano e di un amico* (Testo 9).

Lavoro sul testo

- 1 Riassumi i contenuti satirici del primo discorso della Moda (max 10 righe).
- 2 Sintetizza gli argomenti toccati dalla Moda nel suo secondo discorso per dimostrare la morte spirituale dell'età contemporanea (max 10 righe).
- 3 Alla fine del dialogo, la Moda denuncia il suo obiettivo. Qual è? Perché essa desidera allearsi con la Morte? In che modo la loro alleanza è un emblema del pessimismo leopardiano?
- 4 Rispondi alle seguenti domande, utili a intendere l'amara e ironica caratterizzazione della morte presentata da Leopardi in questa operetta.
 - Perché la morte è cieca?
 - Perché la morte è sorda?
 - Perché la morte corre?
 - Perché la morte e la moda sono figlie di una stessa madre?

Testo e

Dialogo di un folletto e di uno gnomo

Operette morali

Questo dialogo tocca uno degli spunti più caratteristici della speculazione leopardiana: il motivo della vita che si svolge nell'universo, estranea a noi e ignara degli uomini. La contemplazione dell'infinito (spaziale e temporale) induce l'autore a immaginare con sgomento un lontano futuro in cui la specie umana ha cessato di esistere sulla terra, si è estinta per

sua stessa insipienza. Leopardi crea quindi due personaggi fantastici, il folletto e lo gnomo, i quali, dialogando, dimostrano l'assurda infondatezza della pretesa superiorità e centralità della razza umana nell'universo. Questa operetta, che risale al marzo del 1824, compare per la prima volta nell'edizione Stella del 1827.

- FOLLETTO Oh sei tu qua, figliuolo di Sabazio?¹ Dove si va?
- GNOMO Mio padre m'ha spedito a raccapezzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini; perché ne sta con gran sospetto, a causa che da un pezzo in qua non ci danno briga,² e in tutto il suo regno non se ne vede uno. Dubita che non gli apparecchiino³ qualche gran cosa contro, se però non fosse tornato in uso il vendere e comperare a pecore, non a oro e argento; o se i popoli civili non si contentassero di polizine per moneta come hanno fatto più volte, o di paternostri di vetro, come fanno i barbari; o se pure non fossero state ravvalorate le leggi di Licurgo,⁴ che gli pare il meno credibile.
- 5
- 10 FOLLETTO Voi gli aspettate invan: son tutti morti,⁵ diceva la chiusa di una tragedia dove morivano tutti i personaggi.
- GNOMO Che vuoi tu inferire?
- FOLLETTO Voglio inferire che gli uomini son tutti morti, e la razza è perduta.
- GNOMO Oh cotesto è caso da gazzette.⁶ Ma pure fin qui non s'è veduto che ne ragionino.⁷
- 15 FOLLETTO Sciocco, non pensi che, morti gli uomini, non si stampano più gazzette?
- GNOMO Tu dici il vero. Or come faremo a sapere le nuove⁸ del mondo?

1. **Sabazio**: nome di Dioniso in Tracia e Frigia; essendo il suo regno nel sottosuolo, viene considerato il progenitore degli gnomi.

2. **non ci danno briga**: "non ci disturba", scavando ed esplorando le viscere della terra per trovare oro o argento.

3. **Dubita che non gli apparecchiino**: "teme che gli stiano preparando". Il ver-

bo *Dubita* conserva la costruzione negativa latina.

4. **se però... Licurgo**: dato che gli uomini non vanno più in cerca di metalli preziosi, Sabazio si chiede se siano tornati ai pagamenti in natura (*a pecore*), se usino la carta moneta (*polizine*), o se siano tornate in vigore le leggi volute da Licurgo, mitico legislatore spartano (VIII-VII secolo a.C.) che

vietò l'uso di monete d'oro e d'argento.

5. **Voi gli aspettate... morti**: è l'ultimo verso di una tragicommedia settecentesca, *Rutzvanscald il giovane*, dello scrittore veneziano Zaccaria Valaresso (1686-1769).

6. **caso da gazzette**: "avvenimento degno di apparire sui giornali".

7. **ne ragionino**: "ne parlino".

8. **le nuove**: "le notizie".

- FOLLETTO Che nuove? che il sole si è levato o coricato, che fa caldo o freddo, che qua o là è piovuto o nevicato o ha tirato vento? Perché, mancati gli uomini, la fortuna si ha cavato via la benda, e messi gli occhiali e appiccato la ruota a un arpione,⁹ se ne sta colle braccia in croce a sedere, guardando le cose del mondo senza più mettervi le mani; non si trova più regni né imperi che vadano gonfiando e scoppiando come le bolle, perché sono tutti sfumati; non si fanno guerre, e tutti gli anni si assomigliano l'uno all'altro come uovo a uovo.
- 20
- GNOMO Né anche si potrà sapere a quanti siamo del mese, perché non si stamperanno più lunari.¹⁰
- 25
- FOLLETTO Non sarà gran male, che la luna per questo non fallirà¹¹ la strada.
- GNOMO E i giorni della settimana non avranno più nome.
- FOLLETTO Che, hai paura che se tu non li chiami per nome, che non vengano? o forse ti pensi, poiché sono passati, di farli tornare indietro se tu li chiami?
- 30
- GNOMO E non si potrà tenere il conto degli anni.
- FOLLETTO Così ci spacteremo per giovani anche dopo il tempo, e non misurando l'età passata, ce ne daremo meno affanno,¹² e quando saremo vecchissimi non istaremo aspettando la morte di giorno in giorno.
- GNOMO Ma come sono andati a mancare quei monelli?
- 35
- FOLLETTO Parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando¹³ nell'ozio, parte stillandosi¹⁴ il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose;¹⁵ in fine studiando tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male.
- GNOMO A ogni modo, io non mi so dare ad intendere che tutta una specie di animali si possa perdere di pianta,¹⁶ come tu dici.
- 40
- FOLLETTO Tu che sei maestro in geologia, dovresti sapere che il caso non è nuovo, e che varie qualità di bestie si trovarono anticamente che oggi non si trovano, salvo pochi ossami impietriti. E certo che quelle povere creature non adoperarono niuno di tanti artifizii che, come io ti diceva, hanno usato gli uomini per andare in perdizione.
- 45
- GNOMO Sia come tu dici. Ben avrei caro¹⁷ che uno o due di quella ciurmaglia risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima, dove¹⁸ essi credevano che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli.
- FOLLETTO E non volevano intendere che egli è fatto e mantenuto per li folletti.
- 50
- GNOMO Tu folleggi veramente,¹⁹ se parli sul sodo.²⁰
- FOLLETTO Perché? io parlo bene sul sodo.
- GNOMO Eh, buffoncello, va via. Chi non sa che il mondo è fatto per gli gnomi?
- FOLLETTO Per gli gnomi, che stanno sempre sotterra? Oh questa è la più bella che si possa udire. Che fanno agli gnomi il sole, la luna, il mare, le campagne?
- 55
- GNOMO Che fanno ai folletti le cave d'oro e d'argento, e tutto il corpo della terra fuor che la prima pelle?
- FOLLETTO Ben bene, o che facciano o che non facciano, lasciamo stare questa contesa, che io tengo per fermo che anche le lucertole e i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie. E però ciascuno si rimanga col suo parere, che niuno glielo caverebbe di capo: e per parte mia ti dico solamente questo, che se non fossi nato folletto, io mi dispererei.
- 60
- GNOMO Lo stesso accadrebbe a me se non fossi nato gnomo. Ora io saprei volentieri quel che direbbero gli uomini della loro presunzione, per la quale, tra l'altre cose che facevano a questo e a quello, s'inabissavano le mille braccia sotterra e ci rapivano per forza la roba nostra, dicendo che ella si apparteneva al genere umano, e che la natura gliel'a-
- 65

9. la fortuna... a un arpione: nell'iconografia classica la fortuna è rappresentata come dea bendata in bilico su una sfera o su una ruota (che ora avrebbe appeso a un gancio, *appiccato la ruota a un arpione*).

10. lunari: "calendari" che riportano le fasi della luna.

11. fallirà: "sbaglierà".

12. ce ne daremo meno affanno: "ce ne preoccuperemo di meno".

13. infracidando: "marcendo".

14. stillandosi: "consumandosi", letteralmente "spremendosi goccia a goccia".

15. gozzovigliando... cose: "dandosi agli stravizi e conducendo in mille altri modi una vita disordinata".

16. di pianta: "di sana pianta, del tutto".

17. Ben avrei caro: "mi piacerebbe proprio".

18. dove: "mentre".

19. Tu folleggi veramente: gioco di parole, riferito al *folletti* della precedente battuta.

20. sul sodo: "sul serio".

- veva nascosta e sepolta laggiù per modo di burla,²¹ volendo provare se la troverebbero e la potrebbero cavar fuori.
- FOLLETTO Che meraviglia? quando non solamente si persuadevano che le cose del mondo non avessero altro ufficio²² che di stare al servizio loro, ma facevano conto che tutte insieme, allato²³ al genere umano, fossero una bagatella. E però le loro proprie vicende le chiamavano rivoluzioni del mondo e le storie delle loro genti, storie del mondo, benché si potevano numerare, anche dentro ai termini nella terra, forse tante altre specie, non dico di creature, ma solamente di animali, quanti capi d'uomini vivi: i quali animali, che erano fatti espressamente per coloro uso, non si accorgevano però ma che il mondo si rivoltasse.
- 75 GNOMO Anche le zanzare e le pulci erano fatte per beneficio degli uomini?
- FOLLETTO Sì erano; cioè per esercitarli nella pazienza come essi dicevano.
- GNOMO In verità che mancava loro occasione di esercitar la pazienza, se non erano le pulci.
- FOLLETTO Ma i porci, secondo Crisippo,²⁴ erano pezzi di carne apparecchiati dalla natura a posta per le cucine e le dispense degli uomini, e, acciocché non imputridissero, conditi colle anime in vece di sale.
- 80 GNOMO Io credo in contrario che se Crisippo avesse avuto nel cervello un poco di sale in vece dell'anima, non avrebbe immaginato uno sproposito simile.
- FOLLETTO E anche quest'altra è piacevole; che infinite specie di animali non sono state mai viste né conosciute dagli uomini loro padroni; o perché elle vivono in luoghi dove coloro non misero mai piede, o per essere tanto minute che essi in qualsivoglia modo non le arrivavano a scoprire. E di moltissime altre specie non se ne accorsero prima degli ultimi tempi. Il simile si può dire circa al genere delle piante, e a mille altri. Parimenti di tratto in tratto, per via de' loro cannocchiali, si avvedevano di qualche stella o pianeta, che insino allora, per migliaia e migliaia d'anni, non avevano mai saputo che fosse al mondo; e subito lo scrivevano tra le loro masserizie:²⁵ perché s'immaginavano che le stelle e i pianeti fossero, come dire, moccoli da lanterna piantati lassù nell'alto a uso di far lume alle signorie loro, che la notte avevano gran faccende.
- 90 GNOMO Sicché, in tempo di state,²⁶ quando vedevano cadere di quelle fiammoline che certe notti vengono giù per l'aria²⁷ avranno detto che qualche spirito andava smoccolando le stelle per servizio degli uomini.
- 95 GNOMO Ma ora che ei sono tutti spariti, la terra non sente che le manchi nulla, e i fiumi non sono stanchi di correre, e il mare, ancorché²⁸ non abbia più da servire alla navigazione e al traffico, non si vede che si rasciughi.
- 100 GNOMO E le stelle e i pianeti non mancano di nascere e di tramontare, e non hanno preso le gramaglie.²⁹
- FOLLETTO E il sole non s'ha intonacato il viso di ruggine; come fece, secondo Virgilio,³⁰ per la morte di Cesare: della quale io credo ch'ei si pigliasse tanto affanno quanto ne pigliò la statua di Pompeo.³¹

21. per modo di burla: "per scherzo".

22. altro ufficio: "altra funzione".

23. allato: "in confronto".

24. Crisippo: filosofo stoico, vissuto nel III secolo a.C. Leopardi trova questa notizia in Cicerone (*De natura deorum* II, 64).

25. tra le loro masserizie: "tra i loro beni

d'uso quotidiano".

26. in tempo di state: "in estate".

27. quelle... per l'aria: le stelle cadenti.

28. ancorché: "sebbene".

29. non hanno preso le gramaglie: "non si sono vestite a lutto".

30. secondo Virgilio: in *Georgiche* I, 466-

467: *Ille etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura ferrugine textit* ("Ucciso Cesare anch'egli [il sole], piangendo per Roma, ricoprì il suo capo luminoso di una scura caligine").

31. la statua di Pompeo: ai piedi della quale Cesare fu pugnalato a morte.



Dialogo di un folletto e di uno gnomo

L'UOMO NELL'UNIVERSO Divertita ma ferma confutazione di ogni provvidenzialismo, il dialogo si svolge in un'atmosfera da commedia, mentre sotto il profilo tematico si

rifà a un importante filone della letteratura illuminista, che nega il finalismo e l'antropocentrismo cristiano e - diremmo oggi - occidentale: suo principale obiettivo polemico è infat-

ti la presunzione, radicata fin nelle culture più antiche, che l'uomo sia il signore incontrastato e il destinatario dell'intero universo.

In un indeterminato futuro e su una terra popolata da creature fantastiche, in cui gli uomini, travolti dalla loro follia autodistruttiva, sono riusciti a provocare la totale estinzione della propria specie, si rivela invece chiaramente il loro essere non necessari. La natura, il sole, gli animali, sono indifferenti alla scomparsa di quei violenti predatori, e il mondo procede come sempre.

Dalle parole scherzose del folletto e dello gnomo, che con bonaria superiorità ricordano l'arroganza di quei *monelli* ora scomparsi, si colgono l'infondatezza e il carattere soggettivo del modo in cui gli uomini guardano alla realtà (i porci come pezzi di carne dotati di anima per non imputridire, le stelle come *moccoli da lanterna* per illuminare la notte). Ne deriva l'inutilità delle loro invenzioni nell'ambito della vita universale: non è certo la mancanza delle *gazzette* a interrompere il corso degli astri. Ma si insinua anche l'idea che la vanità degli uomini rientri in una sorta di naturale tendenza all'egocentrismo, inevitabile corollario dell'amore di sé e del proprio esistere: da esso infatti non sono esenti neppure i due personaggi dialoganti.

NATURA E INFELICITÀ UMANA Sullo sfondo, Leopardi evoca il tema dell'infelicità, origine dell'inquietudine e dell'aggressività da cui gli uomini sono afflitti (come rivela anche la *Storia del genere umano*, all'inizio del libro delle *Opere morali*). Di tale infelicità non è responsabile una fatale

condanna di natura; essa deriva invece dalla propensione umana a *far contro la propria natura* e a *capitar male*. Gli uomini sono storicamente responsabili del proprio soffrire e, infine, della propria autodistruzione: in quest'ottica il dialogo appartiene ancora alla stagione del "pessimismo storico" leopardiano. Allo stesso tempo, però, l'indifferenza apertamente dichiarata della natura nei confronti della sorte di questi suoi figli disgraziati testimonia l'avvicinarsi di una svolta filosofica decisiva, la cui prima incontrovertibile attestazione si ha infatti solo due mesi dopo la stesura di questa operetta, con il *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

UN MOTIVO LEOPARDIANO Il nucleo concettuale di questa operetta è accennato per la prima volta da Leopardi nel 1819, negli appunti per un romanzo autobiografico rimasto incompiuto: «Mie considerazioni sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti che sono un nulla in questo globo, ch'è un nulla nel mondo, e risvegliato da una voce: onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia». Leopardi, che nell'*Inno ai patriarchi* (1822) immagina di contemplare la terra prima della comparsa dell'uomo, colloca il dialogo tra lo gnomo e il folletto in un tempo in cui sono scomparse dal mondo le tracce dell'uomo, come se egli non fosse mai stato. Il tema apocalittico è qui trattato, come quasi sempre nelle operette, con il sorriso sulle labbra: Leopardi ride della pochezza degli uomini e della loro sciocca presunzione di essere il centro e il fine ultimo della vita nell'universo.

Lavoro sul testo

- 1 *Gli uomini son tutti morti*: quali conseguenze il folletto e lo gnomo ricavano da questa osservazione?
- 2 Quali fattori hanno determinato la scomparsa della razza umana dalla vita terrestre?
- 3 Nella parte centrale del testo lo gnomo e il folletto si trovano inizialmente in disaccordo. A quale proposito? Per quali ragioni? In che modo essi superano il contrasto?
- 4 Cerca nel testo i passi in cui il folletto parla prima dei moscerini, poi delle stelle. Dopo averli sottolineato e analizzati, completa la seguente tabella.

	righe	giudizio degli uomini	giudizio del folletto
<i>lucertole e moscerini</i>			
<i>stelle e pianeti</i>			

Testo 7

Dialogo della Natura e di un Islandese

Operette morali

Questo dialogo, composto nel maggio del 1824 e già presente nell'edizione *Stella delle Operette morali* (1827), costituisce un punto di snodo fondamentale del pensiero leopardiano: per la prima volta viene esplicitamente indicata nella *Natura* la vera «nemica» e «matrigna» dell'uomo perché indifferente o addirittura ostile alle creature. Nei due personaggi della *Natura* e dell'*Islandese* si vede una personificazione del pensiero leopardiano sulla miseria della condizione umana. Il personaggio dell'*Islandese* è

stato forse suggerito a Leopardi da un passo dell'opera di Voltaire, *l'Histoire de Jenni*, in cui si accenna alla difficile condizione degli islandesi, vessati dalle avversità dell'ambiente in cui vivono, tra gelo ed eruzioni vulcaniche. L'analogia tra l'*Islandese* e la trattazione del filosofo francese si ferma, però, alla suggestione esotica che alimenta la curiosità di Leopardi per i costumi di terre lontane; in realtà nell'*Islandese* si rivela il poeta, persuaso che non vi sia scampo al dolore esistenziale.

Un Islandese, che era corso per la maggior parte del mondo, e soggiornato in diversissime terre; andando una volta per l'interiore dell'Affrica,¹ e passando sotto la linea equinoziale² in un luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno, ebbe un caso simile a quello che intervenne a Vasco di Gama nel passare il Capo di Buona speranza;³ quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo⁴ dal tentare quelle nuove acque. Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali⁵ veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso⁶ e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo⁷ tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio⁸ senza parlare, all'ultimo gli disse.

NATURA Chi sei? che cerchi in questi luoghi dove la tua specie era incognita?

ISLANDESE Sono un povero Islandese, che vo fuggendo la Natura; e fuggitala quasi tutto il tempo della mia vita per cento parti della terra, la fuggo adesso per questa.

15 NATURA Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi.

ISLANDESE La Natura?

NATURA Non altri.

ISLANDESE Me ne dispiace fino all'anima; e tengo per fermo⁹ che maggior disavventura di questa non mi potesse sopraggiungere.

20 NATURA - Ben potevi pensare che io frequentassi specialmente queste parti; dove non ignori che si dimostra più che altrove la mia potenza.¹⁰ Ma che era che ti moveva¹¹ a fuggirmi?

ISLANDESE Tu dei¹² sapere che io fino nella prima gioventù, a poche¹³ esperienze, fui persuaso e chiaro¹⁴ della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini; i quali combattendo continuamente gli uni cogli altri per l'acquisto di piaceri che non diletano, e di beni che non giovano; sopportando e cagionandosi scambievolmente infinite sollecitudini, e infiniti mali, che affannano e nociono in effetto,¹⁵ tanto più si allontanano dalla felicità, quanto più la cercano. Per queste considerazioni, deposto ogni altro desiderio, deliberai, non dando molestia a chicchessia, non procurando in modo alcuno di avanzare il mio stato,¹⁶ non contendendo con altri per nessun bene del mondo, vi-

1. l'interiore dell'Affrica: "le regioni interne del continente africano", al tempo di Leopardi ancora parzialmente inesplorate.

2. la linea equinoziale: "l'equatore".

3. un caso... speranza: Leopardi si riferisce a un episodio dei *Lusiadi* di Luiz Vaz de Camões (1525-80), poema epico celebrativo delle conquiste portoghesi (lusitane). Vasco de Gama (1469-1524) fu effettivamente il primo europeo a doppiare il Capo africano nel 1497.

4. distorlo: "distoglierlo".

5. ermi colossali: "statue gigantesche". Un'erma è per la precisione una scultura che raffigura una testa con parte del busto; il nome deriva dalle immagini del dio Hermes poste nell'antica Grecia ai crocicchi delle strade.

6. il dosso: "la schiena".

7. mezzo: "a metà".

8. un buono spazio: "un po' di tempo".

9. tengo per fermo: "sono convinto, persuaso".

10. dove... potenza: in quanto si tratta di luoghi selvaggi e incontaminati.

11. ti moveva: "ti spingeva".

12. dei: "devi".

13. a poche: "dopo poche".

14. chiaro: "chiarito".

15. in effetto: "realmente", in contrapposizione ai piaceri che non diletano e ai beni che non giovano.

16. non procurando... stato: "non cercando in alcun modo di migliorare la mia condizione".

abbandonando la speranza

vere una vita oscura e tranquilla; e disperato dei piaceri,¹⁷ come di cosa negata alla nostra specie, non mi proposi altra cura¹⁸ che di tenermi lontano dai patimenti. Con che non intendo dire che io pensassi di astenermi dalle occupazioni e dalle fatiche corporali: che ben sai che differenza è dalla fatica al disagio, e dal viver quieto al vivere ozioso. E già nel primo mettere in opera questa risoluzione, conobbi per prova come egli è vano¹⁹ a pensare, se tu vivi tra gli uomini, di potere, non offendendo alcuno, fuggire che gli altri non ti offendano; e cedendo sempre spontaneamente, e contentandosi del menomo²⁰ in ogni cosa, ottenere che ti sia lasciato un qualsivoglia luogo, e che questo menomo non ti sia contrastato. Ma dalla molestia degli uomini mi liberai facilmente, separandomi dalla loro società, e riducendomi in solitudine: cosa che nell'isola mia nativa si può recare ad effetto senza difficoltà. Fatto questo, e vivendo senza quasi verun'immagine di piacere,²¹ io non potevo mantenermi però senza patimento: perché la lunghezza del verno,²² l'intensità del freddo, e l'ardore estremo della state, che sono qualità di quel luogo, mi travagliavano di continuo; e il fuoco, presso al quale mi conveniva passare una gran parte del tempo, m'inaridiva le carni, e straziava gli occhi col fumo; di modo che, né in casa né a cielo aperto, io mi poteva salvare da un perpetuo disagio. Né anche potea conservare quella tranquillità della vita, alla quale principalmente erano rivolti i miei pensieri: perché le tempeste spaventevoli di mare e di terra, i ruggiti e le minacce del monte Ecla,²³ il sospetto²⁴ degli incendi, frequentissimi negli alberghi,²⁵ come sono i nostri, fatti di legno, non intermettevano²⁶ mai di turbarmi. Tutte le quali incomodità in una vita sempre conforme a se medesima, e spogliata di qualunque altro desiderio e speranza, e quasi di ogni altra cura, che d'esser quieta; riescono di non poco momento,²⁷ e molto più gravi che elle non sogliono apparire quando la maggior parte dell'animo nostro è occupata dai pensieri della vita civile, e dalle avversità che provengono dagli uomini. Per tanto veduto che più che io mi restringeva e quasi mi contraeva in me stesso, a fine d'impedire che l'esser mio non desse noia né danno a cosa alcuna del mondo; meno mi veniva fatto²⁸ che le altre cose non m'inquietassero e tribolassero; mi posi a cangiar luoghi e climi,²⁹ per vedere se in alcuna parte della terra potessi non offendendo non essere offeso, e non godendo non patire. E a questa deliberazione fui mosso anche da un pensiero che mi nacque, che forse tu non avessi destinato al genere umano se non solo un clima della terra (come tu hai fatto a ciascuno degli altri generi degli animali, e di quei delle piante), e certi tali luoghi; fuori dei quali gli uomini non potessero prosperare né vivere senza difficoltà e miseria; da dover³⁰ essere imputate, non a te, ma solo a essi medesimi, quando eglino³¹ avessero disprezzati e trapassati i termini che fossero prescritti per le tue leggi alle abitazioni umane. Quasi tutto il mondo ho cercato, e fatta esperienza di quasi tutti i paesi; sempre osservando il mio proposito, di non dar molestia alle altre creature, se non il meno che io potessi, e di procurare la sola tranquillità della vita. Ma io sono stato arso dal caldo fra i tropici, rappreso³² dal freddo verso i poli, afflitto nei climi temperati dall'incostanza dell'aria, infestato dalle commozioni degli elementi³³ in ogni dove. Più luoghi ho veduto, nei quali non passa un dì senza temporale: che è quanto dire che tu dai ciascun giorno un assalto e una battaglia formata³⁴ a quegli abitanti, non rei verso te di nessun'ingiuria. In altri luoghi la serenità ordinaria del cielo è compensata dalla frequenza dei terremoti, dalla moltitudine e dalla furia dei vulcani, dal ribollimento sotterraneo di tutto il paese. Venti e turbini smoderati regnano nelle parti e nelle stagioni tranquille dagli altri furori dell'aria. Tal volta io mi ho sentito crollare il tetto in sul capo pel gran carico della neve, tal altra, per l'abbondanza delle piogge la stessa terra,

come è sbagliato

mi minia

senza quasi neanche l'ombra

smettevano

mi riusciva

tormentato dalle variazioni atmosferiche

17. **disperato dei piaceri:** "avendo abbandonato la speranza di provare piaceri".
 18. **cura:** "preoccupazione".
 19. **conobbi... vano:** "sperimentai quanto è sbagliato".
 20. **menomo:** "minimo".
 21. **senza quasi verun'immagine di piacere:** "senza quasi neanche l'ombra di un piacere".

22. **verno:** "inverno"; vedi più avanti *state*, "estate".
 23. **monte Ecla:** il vulcano islandese Hekla.
 24. **il sospetto:** "il timore".
 25. **alberghi:** "case, costruzioni".
 26. **intermettevano:** "smettevano".
 27. **momento:** "rilievo, importanza".
 28. **mi veniva fatto:** "mi riusciva".
 29. **mi posi... climi:** "iniziai a cambiare

luoghi e latitudini".
 30. **da dover:** "che dovevano".
 31. **eglino:** "essi".
 32. **rappreso:** "intirizzito, rattrappito".
 33. **infestato... degli elementi:** "tormentato dalle perturbazioni atmosferiche".
 34. **tu... formata:** "tu [Natura] scateni ogni giorno un attacco e una vera e propria battaglia".

80

di corsa

fendendosi, mi si è dileguata di sotto ai piedi; alcune volte mi è bisognato fuggire a tutta lena³⁵ dai fiumi, che m'inseguivano, come fossi colpevole verso loro di qualche ingiuria. Molte bestie salvatiche, non provocate da me con una menoma offesa, mi hanno voluto divorare; molti serpenti avvelenarmi; in diversi luoghi è mancato poco che gl'insetti volanti non mi abbiano consumato infino alle ossa. Lascio³⁶ i pericoli giornalieri, sempre imminenti all'uomo,³⁷ e infiniti di numero; tanto che un filosofo antico non trova contro al timore, altro rimedio più valevole della considerazione che ogni cosa è da temere.³⁸ Né le infermità mi hanno perdonato; con tutto che io fossi, come sono ancora, non dico temperante, ma continente dei piaceri del corpo.³⁹

85

Io soglio prendere non piccola ammirazione considerando⁴⁰ come tu ci abbi infuso tanta e sì ferma e insaziabile avidità del piacere; disgiunta dal quale la nostra vita, come priva di ciò che ella desidera naturalmente, è cosa imperfetta: e da altra parte abbi ordinato che l'uso⁴¹ di esso piacere sia quasi di tutte le cose umane la più nociva alle forze e alla sanità del corpo, la più calamitosa negli effetti in quanto a ciascheduna persona, e la più contraria alla durabilità della stessa vita.⁴² Ma in qualunque modo, astenendomi quasi sempre e totalmente da ogni diletto, io non ho potuto fare di non⁴³ incorrere in molte e diverse malattie: delle quali alcune mi hanno posto in pericolo della morte; altre di perdere l'uso di qualche membro, o di condurre perpetuamente una vita più misera che la passata; e tutte per più giorni o mesi mi hanno oppresso il corpo e l'animo con mille stenti e mille dolori. È certo, benché ciascuno di noi sperimenti nel tempo delle infermità, mali per lui nuovi o disusati, e infelicità maggiore che egli non suole (come se la vita umana non fosse bastevolmente misera per l'ordinario); tu non hai dato all'uomo, per compensarnelo, alcuni tempi di sanità soprabbondante e inusitata,⁴⁴ la quale gli sia cagione di qualche diletto straordinario per qualità e per grandezza. Ne' paesi coperti per lo più di nevi, io sono stato per acceccare:⁴⁵ come interviene ordinariamente ai Lapponi nella loro patria.⁴⁶ Dal sole e dall'aria, cose vitali, anzi necessarie alla nostra vita, e però⁴⁷ da non potersi fuggire, siamo ingiuriati di continuo: da questa⁴⁸ colla umidità, colla rigidità, e con altre disposizioni;⁴⁹ da quello col calore, e colla stessa luce: tanto che l'uomo non può mai senza qualche maggiore o minore incomodità o danno, starsene esposto all'una o all'altro di loro. In fine, io non mi ricordo aver passato un giorno solo della vita senza qualche pena; laddove⁵⁰ io non posso numerare quelli che ho consumati senza pure un'ombra di godimento: mi avveggo che tanto ci è destinato e necessario il patire, quanto il non godere; tanto impossibile il viver quieto in qual si sia modo, quanto il vivere inquieto senza miseria.⁵¹ e mi risolvo a conchiudere che tu sei nemica scoperta degli uomini,⁵² e degli altri animali, e di tutte le opere tue; che ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti; e che, per costume e per istituto,⁵³ sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere. Per tanto rimango privo di ogni speranza: avendo compreso che gli uomini finiscono di perseguitare chiunque li fugge o si occulta con volontà vera di fuggirli o di occultarsi; ma che tu, per niuna cagione,⁵⁴ non lasci mai d'incalzarci, finché ci opprimi.⁵⁵ E già mi

95

Io mi meraviglio sempre molto quando⁹⁰ penso...

Teoria del piacere

100

105

110

115

120

calore / luce
freddo / buia

condizioni

Natura = nemica degli uomini
Pessimismo cosmico

35. a tutta lena: "di corsa".

36. Lascio: "tralascio".

37. imminenti all'uomo: "incombenti sull'uomo".

38. un filosofo... da temere: Seneca, nelle *Naturales quaestiones* VI, 2: *si vultis nihil timere, cogitate omnia esse timenda*, "se volete non temere nulla, pensate che si dovrebbe temere tutto".

39. Né le infermità... corpo: "eppure le malattie non mi hanno risparmiato, nonostante io fossi e sia tuttora non solo moderato, ma addirittura abituato ad astenermi dai piaceri fisici" che danneggerebbero la salute.

40. Io soglio... considerando: "io mi meraviglio sempre (soglio, 'sono solito')

molto quando penso".

41. l'uso: "il godimento abituale, l'esercizio".

42. la più calamitosa... vita: "la più dannosa nelle sue conseguenze per ogni persona e la più contraria alla durata della vita stessa".

43. fare di non: "fare a meno di".

44. per compensarnelo... inusitata: "per compensarlo di ciò, alcuni momenti di benessere grandissimo e mai provato prima".

45. sono stato per acceccare: "ho rischiato di restare cieco".

46. come interviene... nella loro patria: a causa del violento riverbero della luce sulla neve.

47. però: "quindi".

48. questa: l'aria.

49. disposizioni: "condizioni".

50. laddove: "mentre".

51. miseria: "infelicità".

52. e mi risolvo... uomini: "finisco per concluderne che tu sei nemica dichiarata degli uomini"; è questa la prima nota formulazione del "pessimismo cosmico" leopardiano.

53. per costume e per istituto: "per abitudine e per tua stessa disposizione".

54. per niuna cagione: "per nessun motivo, in nessun modo".

55. non lasci... opprimi: "non smetti mai di perseguitarci, fino a quando non ci uccidi".

periodo di 5 anni

125

veggo vicino il tempo amaro e lugubre della vecchiezza; vero e manifesto male, anzi cumulo di mali e di miserie gravissime; e questo tuttavia non accidentale,⁵⁶ ma destinato da te per legge a tutti i generi de' viventi, preveduto da ciascuno di noi fino nella fanciullezza, e preparato in lui di continuo, dal quinto suo lustrò in là,⁵⁷ con un tristissimo declinare e perdere⁵⁸ senza sua colpa: in modo che appena un terzo della vita degli uomini è assegnato al fiorire, pochi istanti alla maturità e perfezione, tutto il rimanente allo scadere,⁵⁹ e agl'incomodi che ne seguono.

130

NATURA

Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie,⁶⁰ trattone⁶¹ pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro, che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo,⁶² se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente,⁶³ se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.

135

ISLANDESE

insistenza

Ponghiamo⁶⁴ caso che uno m'invitasse spontaneamente a una sua villa, con grande istanza,⁶⁵ e io per compiacerlo vi andassi. Quivi mi fosse dato per dimorare una cella tutta lacera e rovinosa, dove io fossi in continuo pericolo di essere oppresso;⁶⁶ umida, fetida, aperta al vento e alla pioggia. Egli, non che si prendesse cura d'intrattenermi in alcun passatempo o di darmi alcuna comodità, per lo contrario appena mi facesse somministrare il bisognevole a sostentarmi; e oltre di ciò mi lasciasse villaneggiare,⁶⁷ schemire, minacciare e battere da' suoi figliuoli e dall'altra famiglia.⁶⁸ Se querelandomi io seco⁶⁹ di questi mali trattamenti, mi rispondesse: forse che ho fatto io

140

maltrattare

145

lamentandomi con lui

questa villa per te? o mantengo io questi miei figliuoli, e questa mia gente, per tuo servizio? e bene ho altro a pensare che de' tuoi sollazzi, e di farti le buone spese;⁷⁰ a questo replicherei: vedi, amico, che siccome tu non hai fatto questa villa per uso mio, così fu in tua facoltà di non invitarmi. Ma poiché spontaneamente hai voluto che io ci dimori, non ti si appartiene egli⁷¹ di fare in modo, che io, quanto è in tuo potere, ci viva per lo meno senza travaglio e senza pericolo? Così dico ora. So bene che tu non hai fatto il mondo in servizio degli uomini. Piuttosto crederei che l'avessi fatto e ordinato espressamente per tormentarli. Ora domando: t'ho io forse pregato di pormi in questo universo? o mi vi sono intromesso violentemente, e contro tua voglia? Ma se di tua volontà, e senza mia saputa,⁷² e in maniera che io non poteva consentirlo né ripugnarlo,⁷³ tu stessa, colle tue mani, mi vi hai collocato; non è egli dunque ufficio⁷⁴ tuo, se non tenermi lieto e contento in questo tuo regno, almeno vietare che io non vi sia tribolato e straziato, e che l'abitarvi non mi nocca? E questo che dico di me, dicolo di tutto il genere umano, dicolo degli altri animali e di ogni creatura.

150

155

opporvi né rifiutarlo

NATURA

Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione, collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che⁷⁵ cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento.

160

ISLANDESE

165

Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi,⁷⁶ Ma poiché quel che è distrutto, patisce; e quel che distrugge, non gode, e a poco andare⁷⁷ è distrutto medesimamente; dimmi quello che nessun filosofo mi sa dire: a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno e con morte di tutte le cose che lo compongono?

56. non accidentale: in quanto la vecchiaia non può capitare o meno, ma è sicura per chiunque non muoia prima.

57. dal quinto suo lustrò in là: dai venticinque anni in avanti; a questa età Leopardi riteneva che avesse termine la giovinezza; un lustrò equivale a cinque anni.

58. perdere: "mancare, indebolirsi".

59. allo scadere: "al decadimento".

60. nelle fatture... mie: "in ciò che io creo, predispongo e metto in opera".

61. trattone: "eccetto".

62. non me n'avveggo: "non me ne accorgo".

63. finalmente: "infine, per concludere".

64. Ponghiamo: "poniamo".

65. istanza: "insistenza".

66. oppresso: "schiacciato" dalle macerie.

67. villaneggiare: "maltrattare".

68. dall'altra famiglia: "dagli altri della casa", cioè la servitù; è il senso latino del termine familia.

69. Se querelandomi io seco: "se essendomi lamentato con lui".

70. che de' tuoi sollazzi... spese: "che al tuo divertimento e a farti stare comodo".

71. non ti si appartiene egli: "non è tuo compito".

72. senza mia saputa: "a mia insaputa".

73. sconsentirlo né ripugnarlo: "opporvi né rifiutarlo".

74. ufficio: "dovere".

75. sempre che: "se".

76. Cotesto... filosofi: "questa stessa cosa la sento dire da tutti i filosofi".

77. a poco andare: "dopo breve tempo".

170 Mentre stavano in questi e simili ragionamenti è fama che sopraggiungessero due leoni, così ^{saputo} finiti e maceri dall'inedia,⁷⁸ che appena ebbero la forza di mangiarsi quell'Islandese; come ~~le~~ ^{le} loro; e presone un poco di ristoro,⁷⁹ si tennero in vita per quel giorno. Ma sono alcuni che ~~negano~~ ^{negano} questo caso,⁸⁰ e narrano che un fierissimo⁸¹ vento, levatosi mentre che l'Islandese ~~parlava~~ ^{parlava} lo stese a terra, e sopra gli edificò un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale ~~colui~~ ^{colui} disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e ~~col-~~ ^{col-} locato nel museo di non so quale città di Europa.

consumati dalla fame

78. così... dall'inedia: "così sfiniti e consumati dalla mancanza di cibo".

79. di ristoro: "di forze".

80. Ma sono... caso: "ma ci sono alcuni

che rifiutano questa versione dei fatti".

81. fierissimo: "violentissimo".



Dialogo della Natura e di un Islandese

LA RINUNCIA ALLA FELICITÀ E LA FUGA DAL DOLORE Attraverso le vicissitudini del suo protagonista, l'operetta ripercorre metaforicamente i passaggi cruciali del lungo ragionare leopardiano sull'infelicità e sul senso dell'esistenza umana.

Il punto di partenza è la precoce e chiara consapevolezza – dell'autore e dell'Islandese – della vanità della vita, e della stoltezza degli uomini, che quanto più inseguono la felicità, che appare loro sotto forma di fantasmi inconsistenti (il piacere, che come sappiamo è irraggiungibile, e i suoi surrogati: la gloria, la fama, la ricchezza ecc.), tanto più la perdono di vista. In questo inutile affannarsi non possono per di più evitare di nuocere a se stessi e agli altri.

L'Islandese decide allora di rinunciare al piacere-felicità, perseguendo un obiettivo minimo, l'allontanamento del dolore, con una scelta di astensione dalle passioni da saggio epicureo. Ma è un comportamento che non dà frutti, perché è vano a pensare, se tu vivi tra gli uomini, di potere, non offendendo alcuno, fuggire che gli altri non ti offendano. Da ciò la fuga nella solitudine e nella natura (un *tópos* di derivazione rousoiana comune a molta letteratura romantica) alla ricerca di un'armonia del vivere e dell'equilibrio perduto. Ma è proprio in questa situazione, in assenza di altri elementi negativi, che si rivela drammaticamente la sua fragilità di uomo, il suo essere materia soggetta a patimento: l'Islandese è tormentato dalle malattie, dal clima e dalle aspre condizioni di ogni ambiente naturale, cambia continuamente luoghi senza risultato, e mentre fugge alla ricerca della pace, finisce per incontrare la persecutrice Natura nelle regioni inesplorate dell'Africa centrale, proprio dove si dimostra più che altrove la sua potenza.

In questo suo peregrinare l'Islandese ha dunque dovuto sperimentare prima la difficoltà dei rapporti umani e poi l'infelicità dell'isolamento e della ricerca della saggezza, per arrivare infine a riconoscere nella natura stessa la vera origine dei mali propri e di tutti: e mi risolvo a concludere – le dirà al termine della sua prima, lunga requisitoria – che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue.

480

LA NECESSITÀ NATURALE DEL DOLORE Si chiarifica così e si definisce in maniera sempre più personale il materialismo leopardiano: l'uomo è materia che pensa e soffre, ed essere ostaggio delle infermità, della vecchiaia e poi della morte è ciò che lo rende infelice, insieme alla negazione del piacere. Questa tesi della necessità naturale del dolore e della sofferenza fisica viene sottolineata nel testo da una strategia retorica condotta all'insegna dell'exasperazione, attraverso le tecniche della ripetizione e dell'accumulo: da ciò ha origine il lungo elenco di situazioni e sofferenze vissute dall'Islandese, degli effetti del clima, delle difficoltà ambientali incontrate.

La natura, di contro, nelle sue brevi e fredde repliche, rifiuta l'etichetta di nemica, dichiarandosi semplicemente indifferente al destino dell'uomo e di tutte le altre creature, tesa com'è verso il suo compito di perpetuare la vita dell'universo nel suo "circuito di produzione e distruzione". È una concezione che Leopardi eredita dal meccanicismo settecentesco (*Cotesto medesimo odo ragionare a tutti i filosofi*) e che condivide, nel panorama letterario italiano, con il grande contemporaneo Ugo Foscolo.

LA CONTRADDIZIONE DI NATURA Ma se il suo fine è la vita in se stessa e nella sua totalità, che si nutre però della sofferenza delle singole creature, a chi giova questa vita infelicissima dell'universo? chiede l'Islandese alla Natura; se non ti curi di me perché mi fai esistere? Sono domande da uomo, da individuo, prima ancora che da filosofo, e che l'autore non può che lasciare senza risposta. La Natura e l'Islandese seguono infatti due logiche diverse, tra loro inconciliabili, li divide un'incomunicabilità che è proprio il segno di questa insanabile contraddizione di natura, dell'«orribile mistero delle cose e dell'esistenza universale» (*Zibaldone* 4099, 3 giugno 1824; ma anche le importantissime riflessioni 4127-4132).

UN PEREGRINARE SIMBOLICO Il peregrinare dell'Islandese, che si conclude con il tragico epilogo, rappresenta dunque il viaggio del pensiero leopardiano che si muove da

una visione in cui gli uomini appaiono responsabili del proprio male per essersi allontanati dalla natura, verso una concezione secondo cui è la natura stessa che li condanna: questo dialogo è il punto, in tutta l'opera leopardiana, nel quale per la prima volta viene chiaramente enunciata questa scoperta (seppure preparata e preannunciata da alcune riflessioni presenti nello *Zibaldone* a partire dal 1823), con tutte le implicazioni che ne derivano.

DRAMMATICITÀ E IRONIA La scottante novità e lo stato d'animo suscitato da tale approdo intellettuale influenzano il tono dell'operetta, caratterizzata da una notevole drammaticità e da un appariscente ricorso agli strumenti retorici. Le parole dell'Islandese si dispiegano ampiamente, con un'eloquenza controllata ma densa di *pathos*, basata, come già sottolineato, sulla tendenza all'accumulo, quasi sempre in gradazione ascendente. Consideriamo solo, a titolo di esempio, il momento culminante del suo primo lungo intervento, il momento della rivelazione *tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue; che ora c'insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti*, dove la tensione

emotiva del discorso si manifesta proprio attraverso l'accumulazione e il *climax*, ulteriormente enfatizzati dall'anafora e dall'asindeto.

Il compito di ristabilire l'equilibrio con l'intonazione generale del libro, senz'altro più distaccata e ironica, è affidato invece alla cornice, la cui effettiva funzionalità nel testo è confermata dal fatto che in tutti gli altri dialoghi non se ne fa uso (a eccezione che per *La scommessa di Prometeo*). Con l'intensità del dialogo vero e proprio contrasta dunque l'attacco piacevolmente narrativo, quasi da fiaba, che attesta, tra l'altro, anche la passione e la curiosità per il lontano e l'esotico del Leopardi lettore di resoconti di viaggio, riviste, enciclopedie, tra cui sono da ricercare le fonti dell'operetta, insieme ai citati *Lusiadi* di Camões e al Voltaire del *Candido* e del *Dialogo tra il filosofo e la natura*.

Ma è soprattutto nel finale che si fa sentire lo *humour* dell'autore, con la doppia conclusione che vede l'Islandese vittima di due leoni, non meno sfiniti e disgraziati di lui, o di una tempesta di sabbia che lo seppellisce trasformandolo in una *bella mummia* ed erigendogli sopra un *superbissimo mausoleo*, ironico ed emblematico monumento del destino di morte di tutte le creature.

Lavoro sul testo

Taufe almus

- 1 Ripercorri le tappe attraverso cui l'Islandese giunge all'incontro-scontro con la Natura nel cuore dell'Africa, laddove essa mostra maggiormente la propria avversità. Riassumi nella tabella il comportamento tenuto dall'Islandese in ciascuna di esse.

tappe	comportamento dell'islandese
1. vanità della vita e stoltezza degli uomini	
2. rinuncia al piacere	
3. solitudine nella natura	
4. scoperta della fragilità umana	

- 2 Per quale motivo si può affermare che in questo dialogo Leopardi giunge a teorizzare che la Natura, anziché madre benigna degli esseri umani, è, viceversa, «matrigna»?
- 3 L'Islandese enumera con precisione e sovrabbondanza di esemplificazioni i motivi di sofferenza che lo hanno afflitto nel corso della sua esistenza intenzionalmente schiva: a quale risultato comunicativo mira Leopardi attraverso l'accumulazione e il *climax*?
- 4 Qual è il valore simbolico del viaggio dell'Islandese? Perché esso può divenire metafora della condizione umana?
- 5 Quale messaggio comunica la conclusione ironica del dialogo? Che cosa rappresenta il doppio finale sulle sorti dell'Islandese?
- 6 Il personaggio della Natura incarna il principio filosofico del materialismo diffusosi nel Settecento: in che cosa consiste? Quali elementi vengono mutuati da Leopardi e trovano espressione artistica in questo dialogo?

Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere

Operette morali

Publicata per la prima volta nella seconda edizione del 1834, questa operetta fu scritta probabilmente a Firenze nel 1832. Si distingue dalle altre per la brevità del dialogo e per la fulminante leggerezza delle battute in aperto contrasto con la complessità tematica, l'intensità e l'ampiezza del successivo Dialogo di Tristano e di un amico, composto nello

stesso periodo. Il colloquio tra i due personaggi, il passeggiere, cioè il passante, portavoce del pensiero dell'autore e il venditore d'almanacchi, si snoda in una prosa moderna dalla sintassi lineare ed essenziale e che risulta di grandissima efficacia ai fini della limpidezza dei contenuti e dell'eleganza letteraria.

- VENDITORE Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari¹ nuovi. Bisognano, signore, almanacchi?
- PASSEGGERE² Almanacchi per l'anno nuovo?
- VENDITORE Sì signore.
- PASSEGGERE Credete che sarà felice quest'anno nuovo?
- 5 VENDITORE Oh illustrissimo sì, certo.
- PASSEGGERE Come quest'anno passato?
- VENDITORE Più più assai.
- PASSEGGERE Come quello di là³?
- VENDITORE Più più, illustrissimo.
- 10 PASSEGGERE Ma come qual altro? Non vi piacerebb'egli che l'anno nuovo fosse come qualcuno di questi anni ultimi?
- VENDITORE Signor no, non mi piacerebbe.
- PASSEGGERE Quanti anni nuovi sono passati da che voi vendete almanacchi?
- VENDITORE Saranno vent'anni, illustrissimo.
- 15 PASSEGGERE A quale di cotesti vent'anni vorreste che somigliasse l'anno venturo?
- VENDITORE Io? non saprei.
- PASSEGGERE Non vi ricordate di nessun anno in particolare, che vi paresse felice?
- VENDITORE No in verità, illustrissimo.
- PASSEGGERE E pure la vita è una cosa bella. Non è vero?
- 20 VENDITORE Cotesto si sa.
- PASSEGGERE Non tornereste voi a vivere cotesti vent'anni, e anche tutto il tempo passato, cominciando da che nascesti⁴?
- VENDITORE Eh, caro signore, piacesse a Dio che si potesse.
- PASSEGGERE Ma se aveste a rifare la vita che avete fatta né più né meno, con tutti i piaceri e i dispiaceri che avete passati?
- 25 VENDITORE Cotesto non vorrei.
- PASSEGGERE Oh che altra vita vorreste rifare? la vita ch'ho fatta io, o quella del principe, o di chi altro? O non credete che io, e che il principe, e che chiunque altro, risponderebbe come voi per l'appunto; e che avendo a rifare la stessa vita che avesse fatta, nessuno vorrebbe tornare indietro?
- 30 VENDITORE Lo credo cotesto.
- PASSEGGERE Né anche voi tornereste indietro con questo patto⁵, non potendo in altro modo?
- VENDITORE Signor no davvero, non tornerei.
- PASSEGGERE Oh che vita vorreste voi dunque?
- 35 VENDITORE Vorrei una vita così, come Dio me la mandasse, senz'altri patti.
- PASSEGGERE Una vita a caso, e non saperne altro avanti, come non si sa dell'anno nuovo?
- VENDITORE Appunto.
- PASSEGGERE Così vorrei ancor io se avessi a rivivere, e così tutti. Ma questo è segno che il caso, fino a tutto quest'anno, ha trattato tutti male. E si vede chiaro che ciascuno è d'opinione che sia stato più o di più peso il male che gli è toccato, che il bene; se a patto
- 40

fama del piacere

queste condizioni

1. **Almanacchi... lunari:** si tratta di tradizionali calendari di grande diffusione popolare (tuttora esistenti), arricchiti dall'esposizione delle fasi lunari, da indicazioni

meteorologiche, da curiosità varie e da notizie di interesse quotidiano.

2. **PASSEGGERE:** "passante".

3. **di là:** "passato".

4. **cominciando da che nascesti:** "a partire da quando siete nato".

5. **con questo patto:** "a queste condizioni".

di riavere la vita di prima, con tutto il suo bene e il suo male, nessuno vorrebbe rinascere. Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura.⁶ Coll'anno nuovo, il caso incomincerà a trattar bene voi e me e tutti gli altri, e si principierà la vita felice.⁷ Non è vero?

45

VENDITORE Speriamo.

PASSEGGERE Dunque mostratemi l'almanacco più bello che avete.

VENDITORE Ecco, illustrissimo. Cotesto vale trenta soldi.

PASSEGGERE Ecco trenta soldi.

50 VENDITORE Grazie, illustrissimo: a rivederla. Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi.

6. **Quella vita... la futura:** il passeggero esprime qui la ben nota teoria del piacere negativo.

7. **Coll'anno nuovo... felice:** vedi *Zibaldone*

done 4250, 28 febbraio 1827: «Utilità somma del sapersi proporre di giorno in giorno un futuro facile [...]: il tutto sta sapersene pascere, e formarne la propria aspettativa,

ad imitare

prospettiva e speranza, ora per ora: questo è ufficio di filosofo, ed è pratica incompatibilmente utile al viver felice».



Modello di analisi testuale

Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggero

Richiesta

- La domanda chiede di individuare il tema principale trattato da Leopardi nell'opera.

Modalità

- Leggere attentamente il testo.
- Individuare la teoria esposta dal passeggero.
- Individuare il ruolo svolto dal venditore nei confronti delle argomentazioni del passeggero.

1.1 Quale tema affronta il Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggero?

L'operetta mette in scena dei personaggi qualsiasi a cui, però, viene assegnato un valore simbolico: nel passeggero si identifica il pensiero dell'autore che si sviluppa sul tema del futuro e della felicità. Il personaggio ripercorre i lineamenti essenziali della teoria leopardiana del piacere per la quale la felicità non esiste nel presente, ma nelle aspettative degli individui che si illudono che la vita bella sia solo quella che verrà. Il venditore d'almanacchi rappresenta l'espressione del senso comune contrapposto alle ragioni esposte dal passeggero.

Richiesta

- La domanda chiede di cogliere l'approccio dell'autore nel rappresentare i personaggi e il loro colloquio.

Modalità

- Individuare l'atteggiamento del passeggero nei confronti del venditore.
- Confrontare il sentimento del passeggero con quello di altri personaggi delle *Opere morali*.

2.1 Con quali toni Leopardi mette in scena questo dialogo?

Il passeggero, portavoce dell'autore, lascia trasparire un sentimento di simpatia nei confronti delle ingenuità, umane speranze del venditore. Tale sentimento è ben lontano dal disprezzo indirizzato verso le mistificazioni degli intellettuali cantori delle «magnifiche sorti e progressive» del mondo. Nonostante l'evidente distacco ironico, il passante mostra una certa condiscendenza verso le aspettative (infondate) e l'atteggiamento acritico del suo interlocutore e, pur conducendolo garbatamente a confermare di fatto il proprio punto di vista, rinuncia a distruggere apertamente la sua fiducia nel domani, tanto che alla fine compera l'almanacco più bello, come a confermargli che sia così possibile augurarsi anche il più bel futuro. Al lettore non sfugge il lucido e radicale disincanto del messaggio, il ragionare pacato – comune a molte operette – e il sorriso comprensivo riservato alle manifestazioni della fragilità umana; tale approccio rivela un aspetto della personalità di Leopardi forse più autentico del piglio eroico e agonistico di altri passaggi delle *Opere* che è il riflesso certamente fedele, ma dettato da esigenze etiche e polemiche, della sua posizione e della sua battaglia intellettuale.

Richiesta

- La domanda chiede di confrontare sul piano dei contenuti il *Dialogo* con le liriche indicate.

Modalità

- Individuare l'atteggiamento nei confronti della natura e della vita nel *Dialogo del venditore d'almanacchi e di un passeggiere*.
- Cercare la presenza di un identico atteggiamento nelle liriche indicate nella domanda.
- Confrontare gli atteggiamenti e trarre delle conclusioni su analogie e differenze.

3.1 Confronta l'atteggiamento verso la natura e la vita che emerge in questa operetta con quello di *A Silvia* (Testo 15) e *La sera del dì di festa* (Testo 3) indicando analogie e differenze.

Il passeggiere è l'uomo che ha il coraggio di affrontare razionalmente la verità nei riguardi della propria esistenza senza preferire rimanere attaccato alle proprie illusioni.

In *A Silvia* Leopardi riconosce con la ragione l'inganno dell'illusione della giovinezza, lamentandosi nei confronti della natura che non rende quel che promette nella stagione iniziale della vita una volta sopraggiunti gli anni della maturità e del disinganno, quando si svela il vero sulla condizione umana.

Nella *Sera del dì di festa* il poeta riflette sulla propria condizione di disillusione che è paragonabile alla condizione di razionale diversità del passeggiere che non si abbandona all'inconsapevolezza nei confronti della realtà della vita. Inoltre in questa lirica il poeta riflette sul tempo e su come esso annulli i sentimenti, la gloria, le sofferenze e le gesta, non solo degli individui, ma addirittura dei popoli. Nel *Dialogo* il passeggiere presenta una riflessione sul tempo come attesa perenne di un futuro migliore nella speranza di dimenticare un passato fastidioso o addirittura doloroso.

In entrambe le liriche il tono è più drammatico e doloroso rispetto al *Dialogo* dove il protagonista arresta la propria stringente riflessione sulla condizione umana di fronte al candore del venditore e alla sua disperata volontà di non aprire gli occhi; il passeggiere appare infatti distaccato e pacato, quasi rassegnato a un'elitaria consapevolezza aperta alla bonaria comprensione nei confronti di chi non può avere analogo coraggio.

5

Lo Zibaldone

UN DIARIO DI VITA E DI LAVORO Nel 1817 Leopardi inizia la stesura dello *Zibaldone* (letteralmente “mescolanza di cose diverse”, e quindi, per estensione, “quaderno in cui si annotano senza ordine appunti, notizie, pensieri”), seguendo l’uso inaugurato dall’erudito settecentesco Ludovico Antonio Muratori di tenere taccuini miscelanei nei quali fissare idee, citazioni, informazioni ricavate dalle letture svolte e utili alla successiva elaborazione delle proprie opere. Tale impostazione domina nella prima parte dello Zibaldone leopardiano, dedicata alla riflessione estetica e all’analisi letteraria. Nel giro di qualche anno però lo *Zibaldone* si trasforma e assume la fisionomia di un vero e proprio diario di vita e di lavoro (le notazioni iniziano a essere datate a partire dal gennaio 1820), di una registrazione fedele della quotidiana attività intellettuale del poeta. Fino al 1827, per più di 4500 pagine, lo *Zibaldone* costituisce per l’autore il luogo fondamentale di raccolta e approfondimento del proprio pensiero in un ambito vastissimo di campi. E proprio a partire da quell’anno, consapevole della complessità e della ricchezza assunta dal testo, egli si dedica alla sua indicizzazione: rintraccia nell’immenso quaderno alcuni percorsi tematici, facenti capo a singole voci (per esempio: “natura”, “noia”, “Petrarca” ecc.); ordina i “pensieri di varia filosofia e bella letteratura”; costruisce, mediante il collegamento di pagine fra loro distanti, veri e propri trattati sugli argomenti più vari (*Della natura degli uomini e delle cose, Manuale di filosofia pratica, Teorica delle arti, lettere, ecc., Lingue* e altri ancora).

IL “SISTEMA” FILOSOFICO LEOPARDIANO Si comprende a questo punto come lo *Zibaldone* debba essere considerato non solamente una grande riserva di appunti, per quanto dettagliati e interessanti, ma piuttosto un’opera di ben altra portata. Essa riflette chiaramente l’aspirazione di Leopardi a essere un filosofo con un proprio sistema di pensiero, un intellettuale capace, secondo l’esempio degli eruditi e degli illuministi del Settecento, di connettere in un sistema unitario e coerente le riflessioni sviluppate in molteplici campi di indagine (etica, metafisica, logica, estetica, linguistica). L’aspirazione leopardiana è legittima: attraverso la lettura dello *Zibaldone*, egli appare un pensatore originalissimo, se pure privo di organicità, forse il maggiore filosofo italiano dell’Ottocento. Leopardi non scrive un’opera filosofica unitaria, coesa, strutturata. Tuttavia nello *Zibaldone* si rispecchia il dinamico sviluppo della sua riflessione, che si definisce e si articola negli anni a partire da una concezione antropologica e da alcune idee forti (il contrasto antichi/moderni, le illusioni, la teoria del piacere) che continueranno a sostenerla lungo tutto il suo percorso. Così in quest’opera è facile trovare anche i presupposti teorici e le occasioni ispiratrici, spesso legate a fantasie, impressioni, ricordi, di gran parte degli scritti leopardiani propriamente letterari. Ciò vale soprattutto per la stagione giovanile e quella centrale della sua produzione, quella degli idilli, delle canzoni, delle *Operette morali* e dei canti pisano-recanatesi. Dopo il 1827 infatti la stesura del diario diviene sempre meno frequente e in prevalenza dedicata a notazioni filologiche e linguistiche, fino al suo abbandono nel dicembre del 1832.

UNO STILE DUTTILE ED ESSENZIALE Si può leggere lo *Zibaldone* in tre modi: strumentalmente, come tempestiva e provvisoria enunciazione di motivi filosofici e poetici destinati a compiuto sviluppo in altre opere; tematicamente, osservando lo svolgersi del pensiero dell’autore intorno a singoli motivi; autonomamente, come diario della mente e del cuore, nell’avvicendamento assiduo e nell’intreccio continuo dei piani e degli argomenti. In ogni caso spiccano le qualità formali dell’opera. Non è un testo che Leopardi componga pensando alla pubblicazione. La prosa è qui diretta, essenziale, finalizzata a registrare l’irrequieta mobilità del pensiero dell’autore, ferman-

done, se pure in maniera provvisoria, tutti gli spunti. Mai freddo o arido, mai sciatto o frettoloso, se pure poco studiato o elaborato, lo stile rimane perciò sempre sciolto, duttile, vario e immediato.

PROPOSTE DI LETTURA Sono antologizzati cinque testi tratti dallo *Zibaldone*, che presentano i temi fondamentali della riflessione dell'autore recanatese. Il **Testo 10**, risalente al 1820, è centrato sul confronto tra la creatività degli antichi e quella dei moderni: secondo Leopardi, i moderni hanno perso il contatto diretto con la natura e non possono osservare la realtà che per mezzo della ragione. Il **Testo 11**, datato al 1821, approfondisce la teoria del piacere: a giudizio di Leopardi, all'uomo è preclusa la possibilità di appagare la propria aspirazione alla felicità. Il **Testo 12** è composto da due frammenti scritti da Leopardi tra il 1828 e 1830: viene qui illustrata la poetica della rimembranza, che costituisce il presupposto teorico ed estetico dei canti pisano-recanatesi. Nel **Testo 13** (1821) Leopardi riflette sulle dinamiche del progresso sociale, osservando come l'apparente incremento di civiltà non produca necessariamente l'effettivo miglioramento delle condizioni di vita degli individui. Nel **Testo 14** (1826) l'autore medita intorno al principale strumento della conoscenza filosofica, la ragione, confrontandosi con la tradizione illuministica e con il pensiero degli antichi.

RETE DEI COLLEGAMENTI Sul piano tematico questi brani possono essere collegati con altri testi leopardiani: *Dialogo di Tristano e di un amico* (**Testo 9**), *La quiete dopo la tempesta* (**Testo 16**), *La ginestra* (**Testo 25**), *Pensieri XIII, XLIV* (**Testo 21**), *XLVI, CII* (**Testo 22**).

Testo 10

Immaginazione degli antichi e sentimento dei moderni

Zibaldone 143-144

La riflessione sulla natura della poesia moderna occupa ampio spazio nello *Zibaldone*, mostrando l'evoluzione del pensiero del poeta, in particolare in seguito al Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica del 1818. Il seguente brano, risalente alla fine di giugno del 1820, ha inoltre valore sul piano biografico, in quanto rievoca la malattia del 1819, durante la quale la riflessione di Leopardi sul rapporto antichi/moderni compie una svolta importante.

Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio¹ che lo spirito umano in generale. Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione.² Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti,³ ma esprimerli in poesia non sapeva. Non aveva ancora meditato
 5 intorno alle cose, e della filosofia non avea che un barlume [...]. La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro⁴ un anno, cioè nel 1819, dove privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere
 10 profondamente sopra le cose (in questi pensieri ho scritto in un anno il doppio quasi di quello che avea scritto in un anno e mezzo, e sopra materie appartenenti sopra tutto alla nostra natura, a differenza dei pensieri passati, quasi tutti di letteratura), a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sentire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla,⁵ e questo anche

1. lo stesso stadio: "le stesse tappe".

2. profittare riguardo alla immaginazione: "trarre stimoli per la mia immaginazione".

3. affetti: "sentimenti".

4. dentro: "nel corso di".

5. a sentire... di conoscerla: se prima cioè Leopardi conosceva l'infelicità per

esperienza diretta, ma la attribuiva alle sue personali sventure, da quel momento cominciò invece a sentirla come certa per tutti.

per uno stato di languore corporale,⁶ che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni. Allora l'immaginazione in me fu sommamente infiacchita⁷ e quantunque la facoltà dell'invenzione allora appunto crescesse in me grandemente, anzi quasi cominciasse, verteva però principalmente, o sopra affari di prosa, o sopra poesie sentimentali. E s'io mi metteva a far versi, le immagini mi venivano a sommo stento, anzi la fantasia era quasi disseccata (anche astraendo dalla poesia, cioè nella contemplazione delle belle scene naturali ec. come ora ch'io ci resto duro come una pietra); bensì quei versi traboccavano di sentimento. (1 Luglio 1820.). Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome,⁸ non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo.

6. languore corporale: "spossatezza fisica".

7. infiacchita: "indebolita".

8. questo nome: cioè il nome di poeti.



Immaginazione degli antichi e sentimento dei moderni

DALL'ESPERIENZA BIOGRAFICA ALLA RIFLESSIONE LETTERARIA

Importantissimo e chiarificatore, questo passo dello *Zibaldone* offre, oltre agli interessanti risvolti biografici, una essenziale ma esplicita esposizione dei tratti che secondo Leopardi contraddistinguono gli antichi e i moderni, o meglio lo *stato antico*, corrispondente alla giovinezza, e lo *stato moderno*, cioè la maturità o la vecchiaia, del singolo uomo così come dei popoli e della cultura che esprimono. Analoga, secondo il poeta, è la sua esperienza letteraria giovanile, fondata sulla fantasia e sull'immaginazione, sullo stimolo esercitato in lui dai paesaggi naturali. Quando, a causa della malattia, Leopardi è costretto a rinunciare agli stimoli della lettura e della natura avviene un cambiamento radicale nella sua riflessione: meditando egli matura il concetto dell'infelicità umana come condizione esistenziale, anziché come stato percettivo temporaneo.

ANTICHI E MODERNI La riflessione sul piano dell'ispirazione letteraria, derivante quindi dall'esperienza personale e dalle accanite letture giovanili, istituisce un rapporto

speculare tra gli uomini e la poesia dell'antichità da un lato e la società moderna con la sua diversa natura creativa dall'altro. Agli antichi Leopardi attribuisce la forza derivante dalla vicinanza alla natura: pienezza vitale, vigore del corpo, potenza dell'immaginazione, disposizione poetica e forza nell'agire. Ai moderni vengono attribuiti il dominio della ragione, l'infiacchimento fisico, l'indole sentimentale e l'attitudine filosofica e contemplativa generati dalla "spiritualizzazione" moderna.

IL POETA FILOSOFO Il poeta romantico è perciò, necessariamente, *filosofo, tutto dedito alla ragione e al vero*, essendosi conclusa con gli antichi la condizione di fanciullezza e giovinezza dell'umanità; poiché i moderni non possono prescindere dalle acquisizioni maturate nel corso dell'evoluzione storica, la loro poesia, se prodotta, è *sentimentale* perché deriva dalla cognizione dell'uomo e delle cose. Tale concezione, definita dalla critica "pessimismo storico", nonostante queste pagine risalga alla metà del 1820, rimane basilare per l'evoluzione del percorso poetico e filosofico leopardiano.

Lavoro sul testo

- 1 A quale epoca risale questa pagina dello *Zibaldone*? Quale analogia il poeta istituisce tra la propria vicenda biografica e la riflessione sulla poesia?
- 2 Perché ai moderni è preclusa la poesia fondata sull'*immaginazione* ed è invece loro propria la poesia *sentimentale*?

Testo 11

La teoria del piacere

(1821)

Esposizione argomentativa

Zibaldone 646-648

Il testo presentato, datato al 12 febbraio 1821, è uno dei luoghi dello Zibaldone in cui viene delineata con maggiore chiarezza e concisione la teoria leopardiana del piacere, la cui prima elaborazione risale ad alcune pagine fondamentali del luglio 1820.

Qui Leopardi focalizza l'attenzione sul contrasto insanabile fra il desiderio indefinito del piacere che ogni essere vivente prova, in quanto animato dall'amor sui, e la volontà di controllare il piacere per il fatto stesso di desiderarlo configurato in un modo definito.

La somma¹ della teoria del piacere, e si può dir anche, della natura dell'animo nostro e di qualunque vivente, è questa. Il vivente si ama senza limite nessuno,² e non cessa mai di amarsi. Dunque non cessa mai di desiderarsi³ il bene, e si desidera il bene senza limiti. Questo bene in sostanza non è altro che il piacere. Qualunque piacere ancorché grande, ancorché reale, ha limiti. Dunque nessun piacere possibile è proporzionato ed uguale alla misura dell'amore che il vivente porta a se stesso. Quindi nessun piacere può soddisfare il vivente. [...] Ed eccoti la tendenza naturale e necessaria dell'animale⁴ all'indefinito, a un piacere senza limiti. Quindi⁵ il piacere che deriva dall'indefinito, piacere sommo⁶ possibile, ma non pieno, perché l'indefinito non si possiede, anzi non è. E bisognerebbe possederlo pienamente, e al tempo stesso indefinitamente, perché l'animale fosse pago, cioè felice, cioè l'amor proprio suo che non ha limiti, fosse definitamente soddisfatto: cosa contraddittoria e impossibile. Dunque la felicità è impossibile a chi la desidera, perché il desiderio, sì come è desiderio assoluto di felicità, e non di una tal felicità,⁷ è senza limiti necessariamente, perché la felicità assoluta è indefinita, e non ha limiti. Dunque questo desiderio stesso è cagione a se medesimo di non poter essere soddisfatto.⁸ [...] Dunque ogni vivente, per ciò stesso che⁹ vive (e quindi si ama, e quindi desidera assolutamente la felicità, vale a dire una felicità senza limiti, e questa è impossibile, e quindi il desiderio suo non può esser soddisfatto) perciò stesso, dico, che vive, non può essere attualmente¹⁰ felice. E la felicità ed il piacere è sempre futuro, cioè non esistendo, né potendo esistere realmente, esiste solo nel desiderio del vivente, e nella speranza, o aspettativa che ne segue.

1. **somma**: "sintesi".2. **senza limite nessuno**: "senza alcun limite".3. **desiderarsi**: "desiderare per sé".4. **animale**: "essere vivente", come il ter-mine latino neutro *animal*.5. **Quindi**: "da qui (discende che)".6. **sommo**: "massimo".7. **di una tal felicità**: "di una felicità particolare, specifica e limitata".8. **è cagione... soddisfatto**: "è causa della sua stessa impossibilità di essere soddisfatto".9. **per ciò stesso che**: "per il fatto stesso che".10. **attualmente**: "effettivamente".

La teoria del piacere =

infinito / poetica del vago e del indefinito

LA RICERCA DEL PIACERE E L'INFELICITÀ Allargando il campo della propria indagine a una rigorosa analisi fenomenologica dell'esistenza umana, Leopardi muove dalla considerazione che il piacere è connesso alla vita dell'uomo e di tutti gli esseri viventi poiché deriva dall'amore di sé che essi intrinsecamente provano. Poiché l'amor sui degli esseri viventi non ha misura, mentre il piacere che essi cercano è individuato e definito, nessun piacere, essendo definito, può soddisfare il vivente. In altre parole, la ricerca del piacere è per sua natura destinata alla frustrazione, perché la sete di piacere non ha limiti, mentre l'appagamento del desiderio del piacere è sempre limitato, collegato a un traguardo raggiunto ma sempre superabile e, perciò, finito. Il contrasto fra l'indefinita ambizione al piacere e il defini-

to raggiungimento di esso determina, secondo Leopardi, la condizione, antropologicamente connaturata, dell'infelicità umana. In tal senso si comprende l'affermazione del critico Luigi Blasucci, secondo il quale nella teoria del piacere negativo «finiscono col trovare una loro sistemazione organica gli sparsi motivi della meditazione precedente: il sentimento della nullità delle cose, la noia, le illusioni, l'infinito-indefinito, il contrasto natura/ragione, l'opposizione antichi/moderni, la felicità dei fanciulli», la felicità come attesa del piacere, la poetica del vago.

LE PREMESSE ILLUMINISTICHE E SENSISTICHE

La riflessione di Leopardi sul piacere ha come assunto di partenza una concezione propria del sensismo settecentesco, se-

condo cui l'essenza del piacere consisterebbe di fatto in una negatività, cioè nell'assenza del dolore; i sensisti, infatti, fanno risalire allo sviluppo delle facoltà sensoriali anche le facoltà intellettive, morali ed estetiche. Leopardi poteva trovare nella biblioteca paterna, oltre agli scritti di Cesare Beccaria, non già le opere degli illuministi, ma le opere polemiche di autori cattolici antilluministi da cui ricavare le argomentazioni proprie del secolo dei Lumi.

LA STRUTTURA ARGOMENTATIVA La struttura del brano è tipicamente argomentativa: dopo alcune premesse, attraverso osservazioni e constatazioni, si dimostra il punto di vista dell'autore. Le osservazioni a loro volta si collegano in modo che ciascuna costituisca una premessa alla successiva e questa ampli quanto affermato nella precedente. Il tono della pagina risulta rigoroso e sentenzioso, tale da non ammettere repliche.

Lavoro sul testo

- 1 Il tema del piacere viene sviluppato in questo brano con un'analisi di carattere argomentativo e filosofico. Attraverso quali passaggi l'autore dimostra che l'uomo è destinato all'infelicità?
- 2 Quale importanza riveste nella biografia intellettuale di Leopardi l'adesione alla teoria del "piacere negativo" elaborata dai sensisti nel Settecento?
- 3 Confronta questo brano con il canto *La quiete dopo la tempesta* (Testo 16) e osserva il modo in cui si parla del piacere. Ritieni che esistano analogie o differenze con la trattazione qui riportata dallo Zibaldone?

Testo 12

Doppia vista, rimembranza, indefinito e sentimento poetico

Zibaldone 4418 e 4426

Le seguenti riflessioni leopardiane risalgono al periodo compositivo dei "grandi idilli" tra il 1828 e il 1830. In esse trovano espressione in forma netta e quasi sentenziosa i pre-

supposti di una poetica derivante dalla lunga e complessa elaborazione teorica ed estetica avviata dal poeta a partire dal 1819.

All'uomo sensibile e immaginoso,¹ che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando,² il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo
 5 secondo genere di obbietti³ sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti⁴ ricevono la sensazione. (30. Nov. I.a Domenica dell'Avvento.)

10 *manca* Un oggetto qualunque, p.e.⁵ un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta⁶ alcuna rimembranza,⁷ non è poetica punto⁸ a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque, affatto impoetico in sé, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago. (Recanati. 14. Dic. Domenica. 1828.)

1. **immaginoso**: "dotato di immaginazione".
 2. **sentendo... immaginando**: "continuamente immerso nelle proprie sensazioni e fantasie".

3. **obbietti**: "oggetti".
 4. **sentimenti**: "sensi".
 5. **p.e.**: "per esempio".
 6. **desta**: "risveglia, suscita".

7. **rimembranza**: "ricordo".
 8. **punto**: "affatto".



Doppia vista, rimembranza, indefinito e sentimento poetico

LA POETICA DELL'INDEFINITO Per comprendere appieno questi brevi testi occorre ricordare che nella stagione degli idilli (1819-21) Leopardi elabora il primo nucleo di una poetica che individua nel lontano, nell'indefinito e nel vago gli elementi costitutivi e sostanziali della poesia. L'immaginazione, secondo il poeta, compensa la sofferenza umana che vede sempre frustrata la sua ambizione al piacere. Al contrario, l'indefinito percepito con la vista o con l'udito, o l'indefinito nel tempo – ovvero l'antico –, genera, attraverso il vago, l'illusione di una percezione "sensibile" dell'infinito e quindi un avvicinamento alla condizione di felicità essenzialmente negata all'uomo. E sempre dell'inizio del 1821 sono alcune pagine in cui il poeta si sofferma sulla sensazione piacevole e sfumata suscitata dai ricordi, collegando alle impressioni ricevute durante l'infanzia.

LA POETICA DELLA RIMEMBRANZA Il primo dei due brani riportati si riferisce alla teoria della "doppia vista", effetto dell'immaginazione strettamente correlato alle dinamiche della memoria sulle quali Leopardi intorno al 1828 riprende e condensa

la propria riflessione, elaborando la poetica della rimembranza alla base dei canti pisano-recanatesi. La capacità creativa dell'immaginazione alimentata dalla memoria conferisce alla poesia una valenza umana superiore, una "vista" potenziata, appunto, che mostra all'individuo la sua dimensione più profonda e l'ambizione al superamento dei propri limiti fisici.

Nel secondo passo, di pochi giorni successivo al primo, Leopardi definisce la rimembranza come ingrediente necessario alla poesia, data l'impossibilità del presente di essere vago e indefinito. Il tempo vissuto personalmente permette di rivivere nel ricordo le percezioni materiali in una dimensione spirituale e interiore; in particolare ciò è vero per la memoria dell'infanzia, unico periodo della vita umana, secondo Leopardi, in cui vi è un rapporto diretto fra le cose e le loro sensazioni. Il riconoscimento del valore psicologico delle esperienze infantili e lo spazio dato di conseguenza alla dimensione della memoria e del sogno costituiscono una delle scoperte del Romanticismo e della modernità e rappresentano un aspetto non secondario della grandezza leopardiana.

Lavoro sul testo

- 1 In che cosa consistono l'indefinito e il vago? In che modo a essi è connessa la poetica della rimembranza?
- 2 La poetica della "doppia vista" è sottesa alla composizione dei canti del 1828-30, i cosiddetti "grandi idilli". Confronta le liriche di questo periodo con il concetto qui esposto e spiega come esso si traduca in immagini poeticamente efficaci (max 15 righe).

Testo 13

Civiltà e barbarie

Zibaldone 871

In questo passo, risalente alla fine di marzo del 1821, Leopardi riprende il tema del rapporto tra individuo e società cui è sotteso, come sempre nella riflessione del poeta, un pessimismo di fondo circa il carattere dell'uomo. Anziché solidarizzare davanti al dolore della propria condizione, cui li condanna una natura avversa, gli uomini si angariano re-

ciprocamente in una sterile lotta per sopraffarsi a vicenda. Qui inoltre Leopardi si sofferma sul concetto di civiltà come progressivo miglioramento dell'esistenza degli individui, proponendo una riflessione sui rischi e le conseguenze: una riflessione ancora estremamente attuale all'inizio del terzo millennio.

- Osservate ancora quanti di quei mestieri che servono alla preparazione di cose anche usualissime, e stimate necessarie alla vita oggidì, sieno per natura loro nocivi alla salute e alla vita di coloro che gli¹ esercitano. Che ve ne pare? Che la natura abbia molte volte disposto alla sussistenza o al comodo² di una specie, la distruzione o il danno di un'altra specie, o parte di lei, questo è vero, ed evidente nella storia naturale. Ma che abbia disposta ed ordinata precisamente la distruzione di una parte della stessa specie, al comodo, anzi alla perfezione essenziale dell'altra parte (certo niente più nobile per natura,³ ma uguale in tutto e per tutto alla parte sopraddetta), que-

sto chi si potrà indurre a crederlo? E questi tali mestieri, ancorché usualissimi, e comunissimi, e riputati necessari alla vita, non saranno barbari, essendo manifestamente contro natura? E quella vita che li richiede e li suppone, ancorché⁴ comoda, e stimata civilissima, non verrà dunque ella pure ad essere evidentemente contro natura? Non sarà dunque barbara? (30. Marzo 1821.)

1. gli: "li".
 2. alla sussistenza o al comodo: "per la sopravvivenza e il benessere".
 3. certo... per natura: "che certamente per natura non è in nulla superiore".
 4. ancorché: "per quanto".



Civiltà e barbarie

PROGRESSO E BARBARIE Queste considerazioni sulla pericolosità di alcuni mestieri, ispirate al poeta dalla lettura di un passo di Senofonte e probabilmente di alcune pagine di Rousseau, si inseriscono nel quadro ben più ampio e complesso della filosofia della storia elaborata da Leopardi, in relazione ai concetti di "progresso" e "barbarie". Nella sua visione la barbarie non coincide necessariamente con l'arretratezza della cultura e dei costumi di un popolo, consistendo «non nel difetto [mancanza] della ragione, ma della natura». Leopardi infatti non ha una concezione lineare e progressiva dell'evoluzione storica; facendo proprio lo schema ciclico caro al Settecento ed ereditato del greco Polibio attraverso Machiavelli e Guicciardini, egli identifica la barbarie con quella fase di deca-

denza e di crisi di una civiltà che prelude alla sua fine e può manifestarsi in maniera diversa nel corso dei tempi.

UNA CIVILTÀ CONTRO NATURA Questa messa in discussione della superiorità della civiltà moderna e dell'idea stessa di "progresso", espressione originale di una tendenza già viva e presente, per quanto minoritaria, nel pensiero filosofico ottocentesco, può risultare particolarmente attuale e scottante per noi che ci interroghiamo sulle ripercussioni del benessere e dello sviluppo sull'uomo e sulla natura, o su quanto la ricchezza e l'altissima qualità della vita di una parte del mondo possano costare in termini di povertà e sfruttamento all'altra parte del pianeta.

Lavoro sul testo

- 1 In questo brano Leopardi riprende la critica contro la società contemporanea che, cieca di fronte alle avversità opposte dalla Natura, si ostina ad aggravarne i mali. In che modo?
- 2 Confronta questo passo dello *Zibaldone* con altri testi leopardiani (per esempio: il pensiero XLIV, Testo 21; il *Dialogo di Tristano e di un amico*, Testo 9; *La ginestra*, Testo 25): quale visione della società contemporanea ne desumi? Come viene giudicato da Leopardi il progresso?
- 3 Rifletti sull'idea esposta da Leopardi nella parte finale del brano, dove si dice che quanto appare come la massima espressione di civiltà può essere in realtà contro la natura e il bene dell'uomo. Tale idea è valida anche per il mondo nel quale tu vivi? Proponi un esempio e spiega i motivi per cui ritieni che la circostanza prescelta sia contro l'uomo.

Testo 14

La ragione è uno strumento di distruzione

Zibaldone 4192-4193

Il testo si inserisce nel filone della riflessione filosofica che attraversa tutto lo *Zibaldone*. Muovendo da una citazione di Pierre Bayle (1647-1706), la cui opera godette di una certa fortuna nel Settecento, Leopardi ragiona del carattere distruttivo

della ragione come nemica degli inganni/illusioni e disvelatrice del vero, proponendo un interessante confronto tra la filosofia contemporanea e le sue prospettive da un lato, e dall'altro lo stato di natura e l'approccio esistenziale degli antichi.

Il detto del Bayle,¹ che la ragione è piuttosto uno strumento di distruzione che di costruzione, si applica molto bene, anzi ritorna a² quello che mi par di avere osservato altrove, che il progresso dello spirito umano dal risorgimento³ in poi, e massime⁴ in questi ultimi tempi, è consistito, e consiste tutto giorno⁵ principalmente, non nella scoperta di verità positive, ma negative in sostanza: ossia, in altri termini, nel conoscere la falsità di quello che per lo passato, da più o men tempo addietro, si era tenuto per fermo,⁶ ovvero l'ignoranza di quello che si era creduto conoscere: benché del resto, *faute de bien observer ou raisonner*,⁷ molte di siffatte scoperte negative, si abbiano per⁸ positive. E che gli antichi,⁹ in metafisica e in morale principalmente, ed anche in politica (uno de' cui più veri principii è quello di lasciar fare più che si può, libertà più che si può),¹⁰ erano o al pari, o più avanzati di noi, unicamente perché ed in quanto anteriori¹¹ alle pretese scoperte e cognizioni di verità positive,¹² alle quali noi lentamente e a gran fatica, siamo venuti e veniamo di continuo rinunziando, e scoprendone, conoscendone la falsità, e persuadendocene, e promulgando tali nuove scoperte e popolarizzandole. (Bologna 1. Settembre. 1826.)

1. del Bayle: Pierre Bayle, scrittore e filosofo francese (1647-1706).

2. ritorna a: "conferma".

3. risorgimento: è il termine settecentesco per indicare il Rinascimento.

4. massime: "soprattutto".

5. tutto giorno: "sempre", come il francese *tout jour*.

6. per fermo: "per certo".

7. faute de bien... raisonner: "a ben vedere". L'influenza esercitata dalla filosofia francese sulla prosa filosofica italiana nel corso del Settecento si fa sentire anche attraverso un rilevante fenomeno di assimilazione linguistica, diretta come in questo caso, e indi-

retta (vedi nota 5). Nella prosa leopardiana, ormai in pieno diciannovesimo secolo, resta ancora traccia del gusto tipicamente illuminista della citazione francese o inglese.

8. si abbiano per: "si ritengono".

9. E che gli antichi: dipende sempre dal precedente *mi par di avere osservato altrove*.

10. uno de' cui... si può: è un concetto presente in un testo capitale dell'Illuminismo come *L'esprit des lois* (*Lo spirito delle leggi*, 1748) di Montesquieu (1689-1755), a più riprese ribadito da Leopardi.

11. unicamente... anteriori: in passi precedenti dello *Zibaldone* Leopardi aveva sostenuto che la filosofia antica, che si preoc-

cupava di «insegnare e fabbricare», è superiore a quella moderna a cui invece non è rimasto che il compito di demolire; questo perché gli antichi, i primitivi, sapevano guardare semplicemente e direttamente alla natura, che «ci sta tutta spiegata davanti, nuda e aperta», non incorrendo così in quegli «impedimenti e alterazioni» dell'intelletto umano che hanno concorso nel tempo all'accumularsi di errori e inganni, nella liberazione dai quali consisterebbe in sostanza tutta la filosofia moderna.

12. cognizioni di verità positive: saperi che definiscono il proprio oggetto in positivo, dicendo ciò che esso è.



La ragione è uno strumento di distruzione

LO STRUMENTO DELLA RAGIONE Una parte rilevante della meditazione filosofica leopardiana esposta nello *Zibaldone* è costituita dalla definizione del carattere e degli strumenti della filosofia stessa, nell'ambito di una analisi storica e antropologica di vasto respiro. Nella sua prospettiva le grandi eredità del pensiero illuminista, come il sensismo e la critica dei principi e dei valori assoluti, diventano formidabili strumenti di distruzione di quel sistema di certezze positive che i filosofi dei Lumi avevano edificato sull'idea di ragione.

Il vero filosofo dunque è colui che svela gli inganni della "mezza filosofia", la quale, abbandonando l'approccio diretto alla natura che avevano gli antichi, ha creduto di poter interpretare il mondo attraverso verità rivelatesi poi infondate.

UN SOGNO IRREALIZZABILE La filosofia, per i moderni, consiste nello smantellare l'edificio di errori che si sono accumulati nel tempo; il vero frutto dei Lumi dovrebbe essere dunque l'approdo a una "ultrafilosofia" che restaurasse la condizione dell'antichità e della natura.

Questo auspicio avvicina il poeta recanatese alla tensione intellettuale e al sogno civile di alcuni grandi esponenti del Romanticismo tedesco, come Friedrich Schlegel o Hölderlin; ma Leopardi stesso è consapevole che esso è irrealizzabile, perché l'uomo moderno, lontano ormai dalla purezza dei primitivi, non può prescindere da un approccio filosofico e razionale alla natura e alla realtà che lo circonda.

Lavoro sul testo

- 1 Per quale motivo gli antichi vengono considerati da Leopardi altrettanto o più evoluti della società a lui contemporanea?
- 2 Spiega la differenza tra filosofia positiva e filosofia negativa sottesa all'argomentazione di questo brano.
- 3 Analizza, confrontando questo passo con altre opere, il ruolo della ragione nel pensiero di Leopardi, da una parte strumento di rivelazione del vero, dall'altra negatrice delle illusioni.

6

La nuova stagione poetica

6.1

Il silenzio della poesia

L'EPISTOLA A PEPOLI A partire dal 1823, mentre rielabora e definisce il proprio materialismo, Leopardi sente l'intima necessità di abbandonare la poesia a vantaggio della speculazione filosofica. Questa tensione intellettuale viene esplicitata nell'epistola *Al conte Carlo Pepoli* (1826), un sermone poetico di argomento morale sul modello oraziano, in cui il poeta ricapitola e ribadisce i lineamenti fondamentali della sua visione dell'esistenza e delle sue conseguenti scelte di scrittore. Il testo recupera spunti e stimoli del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*: l'epistola, in endecasillabi sciolti, viene letta il 28 marzo 1826 all'Accademia felsinea di Bologna. In un pacato tono di conversazione intellettuale, i vari interessi e le diverse attività degli uomini vengono giudicati cose vane e indifferenti; si afferma quindi il proposito di dedicarsi solo alla filosofia, allo studio dell'«acerbo vero».

IL CORO DEI MORTI I versi dell'epistola a Pepoli sono gli unici composti tra il 1823 e il 1828 insieme a quelli del *Coro dei morti* che nelle *Operette morali* apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Si tratta di una sublime stanza di endecasillabi e settenari, in cui l'autore dà voce al «coro dei morti», che parlano del silenzio, dell'assenza della vita, del vuoto di ogni sensazione e ricordo che caratterizzano la loro condizione. Attraverso un geniale e suggestivo ribaltamento del consueto punto di vista di ogni interrogativo metafisico, Leopardi fa parlare chi è ormai fuori dalla vita: è il canto delle mummie dello scienziato olandese Ruysch, le quali, per una misteriosa legge ciclica, riprendono per breve tempo il dono della parola. E da questo coro giunge la conferma della assoluta mancanza di finalità nell'esistenza, anche nella prospettiva rivelatrice della morte: «Che fummo? / Che fu quel punto acerbo / che di vita ebbe nome? / Cosa arcana e stupenda / oggi è la vita al pensier nostro, e tale / qual de' vivi al pensiero / l'ignota morte appar» (vv. 21-27).

6.2

I canti pisano-recanatesi

IL RITORNO ALLA POESIA Dopo il trasferimento a Pisa, nella primavera del 1828 Leopardi sente rinascere in sé il sentimento e il desiderio della poesia, e affida la confessione di questo stato d'animo a una lirica che apre una nuova grande stagione, quella dei canti «pisano-recanatesi» (1828-30). *Il risorgimento*, così è intitolata, ripercorre le fasi salienti della storia interiore leopardiana: il dolore per la caduta delle illusioni giovanili, il successivo inaridirsi del cuore in una fredda indifferenza, la rinascita quasi miracolosa dei sentimenti e delle illusioni, che lo rianimano nonostante la salda certezza dell'infelicità svelata dalla ragione. Il testo ha valore programmatico: la nuova capacità di emozione è tanto più forte in quanto si accompagna alla coscienza della totale sordità della natura, del vuoto che si cela sotto ogni forma di bellezza. Ma Leopardi esprime un bisogno nuovo: seguire il flusso delle emozioni e delle sensazioni, che costituiscono una parte ineliminabile della condizione dell'uomo. *Il risorgimento* non è una delle prove più riuscite del poeta, per la dissonanza tra il contenuto comunque grave e la scelta di un metro «allegro» e cantabile come quello della canzonetta arcadica (quartine di settenari rimati secondo uno schema fisso). Tutt'altro esito ha invece la sperimentazione di nuove forme poetiche avviata fin dalla lirica successiva, *A Silvia*, cui seguono nel volgere di due anni alcuni altri fra i massimi capolavori leopardiani: *Le ricordanze*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, *Il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

DAI PICCOLI AI GRANDI IDILLI Dopo l'originale elaborazione dell'idillio, con i canti pisano-recanatesi, designati dai critici come «nuovi idilli» (De Sanctis) o «grandi idilli» (Carducci), il poeta crea una delle sue forme liriche più personali e congeniali, la canzone libera (altrimenti detta canzone leopardiana). Approfondendo una tendenza già presente in alcune composizioni precedenti, Leopardi scioglie completamente dal vincolo di rime e numero di versi prestabiliti le strofe di endecasillabi e settenari della canzone antica, e ne adatta sonorità e durata al libero fluire del discorso poetico. Le nuove liriche si collegano agli idilli del 1819-21 (i «piccoli idilli») per l'ispirazione sentimentale, il tono raccolto, l'ampia presenza di immagini paesaggistiche tratte dalla natura recanatese, la sintassi e il lessico semplificati rispetto alle prime canzoni. Nel passaggio dai piccoli ai grandi idilli, tuttavia, i segni di maturazione dell'arte leopardiana sono evidenti: la materia sentimentale e riflessiva assorbita nei testi diventa più complessa; ai due movimenti tipici dei piccoli idilli, il ricordo e la descrizione naturalistica, si aggiunge una componente filosofica più marcata e insistita; i dettagli paesaggistici (il mondo di Recanati, osservato nei suoi aspetti più umili e semplici) e i sentimenti del poeta sono presentati consapevolmente come simboli di una condizione umana universale e immutabile. La scrittura si fa più articolata, con l'impiego di versi musicali e leggeri, di termini aulici e quotidiani elegantemente accostati, di immagini stilizzate, filtrate attraverso la memoria e le tante letture poetiche.

→ **LA POETICA DELLE "RICORDANZE"** Tra il 1827 e il 1828, come documenta lo *Zibaldone* (4426, *Testo 12*), la riflessione di Leopardi si concentra sul valore della «rimembranza»: egli scopre che i ricordi trasfigurano il passato e ricreano nell'animo umano un istante di gioiosa pienezza, a cui, tuttavia, è legata la percezione dolorosa dello scorrere del tempo, capace di cancellare e distruggere ogni cosa (luoghi, persone, affetti, emozioni). Da questo nucleo di pensieri deriva una nuova disposizione alla poesia. La vita del borgo e gli elementi del paesaggio, già presenti negli idilli, sono rievocati nei canti pisano-recanatesi attraverso la distanza del ricordo, mentre viene dichiarato il distacco dalla giovinezza ormai lontana. Parallelamente, Leopardi approfondisce nello *Zibaldone* alcune riflessioni sulla natura della memoria e dell'immaginazione, elaborando la teoria della «doppia vista», che costituisce il fulcro della poetica delle «ricordanze», nucleo ispiratore di queste liriche: «Qui non è cosa / ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro / non torni, e un dolce rimembrar non sorga. / Dolce per sé; ma con dolor sottentra / il pensier del presente, un van desio / del passato, ancor tristo, e il dire: io fui» (*Le ricordanze*, vv. 55-60). Ricordare è sempre dolce (a prescindere dall'oggetto dei ricordi), poiché il passato è una parte della nostra vita che ritorna; tuttavia la memoria attiva anche un doloroso pensiero di rimpianto, che induce a riconoscere l'irrevocabile scorrere della vita verso la morte. Esemplici realizzazioni di questa poetica sono *A Silvia* e *Le ricordanze*, accomunate dal richiamo a due figure femminili che incarnano la splendida e fugace stagione dei sogni giovanili.

SILVIA E NERINA In *A Silvia*, uno dei vertici della lirica leopardiana (*Testo 15*), riaffiora dal passato l'immagine radiosa e incantata di Silvia, una ragazza del paese precocemente uccisa dalla malattia, nel cui destino il poeta riconosce il precipitare delle sue stesse speranze nell'amaro disinganno dell'età adulta. Il ricordo improvviso della fanciulla morta diviene simbolo della luminosa bellezza e della caducità delle vaghe speranze dell'adolescenza: ciò suscita la protesta contro la natura e contro l'azione distruttrice del tempo. Dalla dolcezza assoluta del ricordo di Silvia il canto si rovescia in una disperata attesa della morte e della tomba. Nelle *Ricordanze* il poeta torna a contemplare i luoghi familiari dell'infanzia e della prima giovinezza. Da una parte la memoria rievoca le fantasie e i turbamenti giovanili, le speranze, le illusioni, simboleggiate dall'immagine di Nerina che concede fiduciosa, danzando, verso la vita. D'altro canto, affiora l'umana consapevolezza di come tutto sia per sempre passato, il desolato sentimento della vana inutilità della vita. Consumato il dramma del rapido e doloroso svanire della giovinezza, resta a Leopardi la certezza della miseria del mondo circostante (il «natio borgo selvaggio») e della vita. Nell'ultima strofa l'invocazione alla fanciulla che non c'è più dà voce a un bisogno d'amore e di comunione, che rimane senza risposta.

LA SOFFERENZA UNIVERSALE Oltre che dalla netta individuazione di un'epoca "antica" e perduta all'interno della propria esistenza, l'abbandono dello stato d'animo che è alla base dei primi idilli è sancito da un atteggiamento dell'io poetico, che qui non si ritrae protagonista unico di "situazioni" e "avventure" interiori, ma alla luce del "pessimismo cosmico" riconosce il proprio destino come parte integrante della sofferenza universale. Da tale consapevolezza scaturisce l'intonazione ferma di queste liriche, in cui la compassione e l'accettazione rassegnata dell'infelicità subentrano alla protesta tragica e individualistica delle prime canzoni. L'identificazione con la sorte comune è elemento costitutivo della *Quiete dopo la tempesta*, del *Sabato del villaggio*, del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in cui il paesaggio perde ogni connotato autobiografico per divenire figura dell'esistenza di ogni uomo.

Nel cielo che si affaccia sul deserto del *Canto notturno*, la luna con il suo muto e ciclico vagare sembra riflettere il corso ripetitivo e senza scopo della vita delle creature (Testo 18). Eliminati l'ambientazione recanatese e ogni riferimento personale, il poeta dissolve la sua voce in quella di un "semplice pastore": egli ripercorre i grandi temi del suo pensiero sul filo delle domande e delle riflessioni di un pastore nomade che finge di interpretare. La primitiva coscienza del personaggio protagonista della lirica, che ispira a Leopardi inedite e geniali soluzioni stilistiche, permette di porre in risalto nella loro nuda assolutezza i fondamentali interrogativi sull'origine e sul senso del nostro esistere: l'arcano dell'esistenza universale, il cammino affannoso e breve della vita umana verso il nulla, la noia, il male connaturato con l'esistenza.

L'ILLUSIONE DELLA FELICITÀ La vita del borgo natale ritorna protagonista nella *Quiete dopo la tempesta* e nel *Sabato del villaggio*, con un valore metaforico forse meno evidente ma di altrettanta forza. L'io poetico si rappresenta nell'atto di osservare, rispettivamente, lo scenario dell'attività che riprende dopo il temporale e quello dei preparativi che precedono il giorno festivo. I due canti, che sono stati definiti "apologhi-idilli" per il valore gnomico delle scene descritte (da entrambe infatti viene desunta una morale), illustrano il carattere "negativo" del piacere secondo la teoria leopardiana. La *Quiete dopo la tempesta* (Testo 16) ricorda come la felicità sia possibile e l'amore per la vita si risvegli soltanto nei brevi istanti successivi a qualche grave sofferenza o minaccia: la vita riprende con allegria al ritorno del bel tempo, poiché la gioia non consiste che in una momentanea interruzione del dolore.

Nel *Sabato del villaggio* (Testo 17) la descrizione del villaggio che si anima nell'attesa del giorno festivo è condotta con un sentimento di calda simpatia, di solidarietà per le persone semplici, confortate da gioie modeste, e si risolve nell'invito rivolto a un «garzoncello scherzoso», ideale interlocutore del poeta, a godere dello «stato soave» di attesa in cui si trova, a non desiderare con impazienza l'arrivo della «festa della vita», che inevitabilmente deluderà le sue aspettative. Il momento dell'attesa, infatti, è quello più vicino a sfiorare l'irraggiungibile felicità sperata. Secondo due punti di vista opposti e complementari, i due canti mostrano così che la vera gioia è negata agli uomini: essi si rallegrano solo guardando ai dolori passati o illudendosi in attesa di una chimerica felicità futura.

LA SOLITUDINE Al ciclo dei canti pisano-recanatesi è affine, nella sua matrice tematica e stilistica, la canzone *Il passero solitario*, che, pur in mancanza di attestazioni certe, si può ritenere completata dopo il 1831 (Testo 19). Il poeta paragona la propria vita solitaria a quella del passero, che in cima al campanile del paese trascorre il giorno cantando, senza condividere i voli festosi degli altri uccelli; ma il comportamento dettato all'animale dalla natura è per Leopardi il frutto di una scelta consapevole che, una volta sfumata per sempre la giovinezza, si traduce in amaro rimpianto, dolorosa assuefazione, timore della futura vecchiaia. *Il passero solitario* è un autoritratto psicologico: per questo Leopardi nei *Canti* sceglie di collocare la lirica davanti alla serie degli idilli, come idonea introduzione al proprio mondo interiore.

PROPOSTE DI LETTURA In questa parte sono antologizzati cinque testi. In *A Silvia*, attraverso la figura di una fanciulla morta in tenera età, il poeta rievoca le memorie delle speranze e delle attese giovanili, ponendole a confronto con la tristezza procuratagli dalle disillusioni della maturità (Testo 15). Traendo spunto da una scena di vita paesana, nella *Quiete dopo la tempesta* Leopardi svolge il tema della letizia che si gode soltanto come liberazione dal dolore; nel testo convivono l'amore per i particolari concreti del paesaggio e l'affettuosa simpatia per le sue creature con la distaccata e amara considerazione dell'ingannevole brevità della gioia (Testo 16). Alla *Quiete dopo la tempesta* si collega, per ragioni formali e contenutistiche, *Il sabato del villaggio*, in cui è nuovamente mostrata, con un tono di dolce ammonimento, la natura ingannevole delle umane aspirazioni al piacere: questo, infatti, consiste sempre nell'attesa o nel ricordo, e non è mai presente (Testo 17). In uno scenario cosmico di desolata solitudine Leopardi colloca la rappresentazione del sentimento doloroso dell'esistenza, che domina nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*; qui il poeta indaga il male dell'essere, la perenne domanda sul mistero della vita (Testo 18). Con *Il passero solitario* Leopardi descrive l'isolamento che, nel trascorrere della primavera (ossia della giovinezza), accomuna il suo destino e quello di un passero: tuttavia, mentre quest'ultimo agisce seguendo l'indole della sua specie, il poeta avverte con dolore la propria condizione di diversità e innaturalità (Testo 19).

RETE DEI COLLEGAMENTI Dal punto di vista tematico, questi testi possono essere collegati con altri brani leopardiani: *Zibaldone* 646-648 (Testo 11), *Ultimo canto di Saffo* (Testo 1), *Dialogo della Natura e di un Islandese* (Testo 7), *Dialogo di Tristano e di un amico* (Testo 9), *Pensieri* LXVII e LXVIII (Testo 22), *La ginestra* (Testo 25).

Testo 15

A Silvia

Canti XXI

Composta a Pisa nell'aprile del 1828 subito dopo il risorgimento, questa lirica inaugura la serie dei grandi canti pisano-recanatesi, con i quali Leopardi ritorna alla poesia grazie al recupero delle memorie e delle emozioni giovanili favorito dal clima sereno del soggiorno nella città toscana. Qui il ricordo di alcune immagini femminili che hanno at-

traversato la sua esistenza per poi scomparire prematuramente – prima fra tutte quella di Teresa Fattorini, la figlia del cocchiere dei Leopardi morta di tisi dieci anni prima – è lo spunto per la creazione della figura di Silvia, struggente incarnazione della giovinezza e delle speranze con essa per-
dute.

SCHEMA METRICO Canzone libera o leopardiana, composta di sei strofe di endecasillabi e settenari piani in numero variabile liberamente rimati, ma il verso finale di ciascuna strofa trova sempre una corrispondenza al suo interno (per esempio nella prima strofa *salivi* rima con *fuggitivi* del v. 4).

1. **beltà... fuggitivi**: "la bellezza risplendeva nei tuoi occhi *ridenti e fuggitivi*"; lo sguardo di Silvia esprime la gioia di vivere ma anche l'innocenza e la timidezza di una adolescente.

2. **lieta e pensosa**: la coppia di aggettivi riprende quella precedente, ma quel *pensosa*, oltre a richiamare i sogni e le emozioni segrete della giovinezza, pare già adombrare un senso di inquietudine per il futuro.

3. **il limitare... salivi**: "stavi per varcare la soglia (*il limitare*) della giovinezza".

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,¹
5 e tu, lieta e pensosa,² il limitare
di gioventù salivi?³

Sonavan le quiete
stanze, e le vie dintorno,
al tuo perpetuo canto,

4. all'opre femminili: sono i lavori di tessitura e ricamo cui all'epoca si dedicavano le ragazze.

5. assai... avevi: "tutta presa [dal pensiero eccitante] di quell'avvenire indefinito che ti immaginavi".

6. menare: "condurre, trascorrere".

7. gli studi... parte: "abbandonando a volte gli amati studi e gli scritti su cui mi affaticavo e sui quali consumavo (*si spendea*) la mia prima giovinezza e la parte migliore di me". Alcuni interpreti nel passato hanno creduto che con il chiasmo *studi leggiadri e sudate carte* Leopardi intendesse alludere ad attività diverse; la figura retorica sottolineava, invece, come gli studi letterari così *leggiadri*, cioè belli e a lui cari, gli costarono anche un impegno e uno sforzo tali da impedirgli di vivere appieno quegli anni e da pregiudicare persino la sua salute.

8. d'in sui veroni... ostello: "dai balconi della casa paterna".

9. faticosa tela: la tela su cui Silvia fa scorrere velocemente la sua mano è *faticosa*, così come sono *sudate* le carte di Giacomo: gli aggettivi sottolineano la sotterranea corrispondenza tra i due giovani di sesso e condizione sociale differente.

10. Mirava: "contemplavo".

11. le vie dorate e gli orti: "le strade illuminate dal sole e i campi"; ma anche giardini, secondo l'uso latino di *hortus*.

12. e quindi... il monte: "da una parte il mare in lontananza, dall'altra i monti"; sono due orizzonti "infiniti" che accompagnano la visione "indefinita" che del futuro ha il giovanissimo poeta.

13. cori: "cuori", si tratta di una metonimia, per indicare le emozioni, i sentimenti.

14. Quale... il fato!: "come ci apparivano allora la vita e il destino degli uomini!".

15. Quando... sconsolato: "quando mi tornano in mente le grandi aspettative [che allora nutriv] vengo preso da un sentimento aspro di disperazione".

16. tornami a doler: "ritorno a dolermi".

17. perché non rendi poi: "perché in seguito non mantieni".

18. pria... il verno: "prima che l'inverno facesse inaridire l'erba", quindi prima del suo sopraggiungere, in autunno.

19. da chiuso morbo: "da un oscuro male"; *chiuso* significa anche che la malattia era già dentro di lei.

20. non ti molceva... schivi: "non ti lusingavano (*molcere* è latinismo poetico per 'addolcire') i bei complimenti [che avresti ricevuto] per i tuoi capelli neri o per i tuoi occhi dallo sguardo pieno di fascino e di pudore allo stesso tempo"; *innamorati* qui sta a significare che trasmettono l'amore, come nella lirica del Trecento; per *schivi* vedi *fuggitivi* alla nota 1.

21. né... d'amore: "e le amiche non si confidavano con te, parlando d'amore, nei giorni di festa".

22. peria fra poco: "ben presto sarebbe morta".

23. anche... giovinezza: "il destino ha negato (*negaro* è forma contratta per 'negarono') persino la giovinezza"; Leopardi intende dire che seppure lui sia sopravvissuto a Silvia, proprio come lei non ha po-

10 allor che all'opre femminili⁴ intenta
sedevi, assai contenta
di quel vago avvenir che in mente avevi.⁵
Era il maggio odoroso: e tu solevi
così menare⁶ il giorno.

15 Io gli studi leggiadri
talor lasciando e le sudate carte,
ove il tempo mio primo
e di me si spendea la miglior parte,⁷
d'in su i veroni del paterno ostello⁸
20 porgea gli orecchi al suon della tua voce,
ed alla man veloce
che percorrea la faticosa tela.⁹
Mirava¹⁰ il ciel sereno,
le vie dorate e gli orti,¹¹
25 e quindi il mar da lungi, e quindi il monte.¹²
Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno.

Che pensieri soavi,
che speranze, che cori,¹³ o Silvia mia!

30 Quale allor ci apparia
la vita umana e il fato!¹⁴
Quando sovviemmi di cotanta speme,
un affetto mi preme
acerbo e sconsolato,¹⁵
35 e tornami a doler¹⁶ di mia sventura.
O natura, o natura,
perché non rendi poi¹⁷
quel che prometti allor? perché di tanto
inganni i figli tuoi?

40 Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,¹⁸
da chiuso morbo¹⁹ combattuta e vinta,
perivi, o tenerella. E non vedevi
il fior degli anni tuoi;
non ti molceva il core
45 la dolce lode or delle negre chiome,
or degli sguardi innamorati e schivi;²⁰
né teco le compagne ai dì festivi
ragionavan d'amore.²¹

Anche peria fra poco²²

50 la speranza mia dolce: agli anni miei
anche negaro i fati
la giovinezza.²³ Ahi come,
come passata sei,
cara compagna dell'età mia nova,²⁴
55 mia lacrimata speme!²⁵
Questo è quel mondo?²⁶ questi

tutto godere dei propri anni più belli.

24. nova: "prima".

25. mia lacrimata speme: "mia rimpian-ta speranza". La speranza, la *compagna* dei primi anni di vita del poeta è oramai *passata* e svanita per sempre. In questi versi appare chiaramente quale sia il valore simbolico della figura di Silvia, personificazio-

ne delle speranze giovanili.

26. Questo è quel mondo?: l'accostamento dei due dimostrativi denuncia il contrasto tra il mondo reale - *questo* - e *quello* immaginato, e il senso di amara delusione che ne consegue, amplificato dall'anafora e dall'insistere delle interrogazio-ni nei versi successivi.

27. **i diletti**: "le gioie".

28. **l'opre**: "le cose da fare".

29. **onde... insieme?**: "di cui parliamo insieme così a lungo e con tanto sentimento?". L'ambiguità dell'espressione è giustificata dalla valenza doppia della personificazione, per cui se l'uso del verbo *ragionammo* trova un fondamento nel sogno o meglio nella nostalgia di un dialogo, di un rapporto mai realizzato con un'altra anima, quella incarnata poeticamente in Silvia, l'avverbio *insieme* rimanda invece a una intimità vera, quella con se stesso e con le proprie illusioni, di cui, come abbiamo visto, la figura femminile è metafora.

i diletti,²⁷ l'amor, l'opre,²⁸ gli eventi onde cotanto ragionammo insieme?²⁹ Questa la sorte dell'umane genti?

60 All'apparir del verot
tu, misera,³⁰ cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano.³¹

30. **misera**: "povera infelice".

31. **e... di lontano**: torna nuovamente in primo piano la figura umana – ma quanto mai astratta – di Silvia: è l'immagine lan-

guida e spettrale della fanciulla morta che scomparendo nella lontananza del passato indica con la mano ciò che rimane allo svanire delle speranze.

nella
vuoto della speranza
umana qdo cadono
le speranze



A Silvia

IL FANTASMA DELLA GIOVINEZZA Rivolgendosi a Silvia, il poeta parla a un fantasma, il fantasma degli anni perduti. Come tale, infatti, ci appare nei primissimi versi (*Silvia, rimembri ancora / quel tempo della tua vita mortale*) e nell'immagine conclusiva, quando la sua figura, sempre più metaforica e astratta, sembra allontanarsi e svanire in un gesto dall'immobilità marmorea (*e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano*). In mezzo, invece, c'è la vita, il risplendere della bellezza negli occhi di una fanciulla, il suo canto, le giornate primaverili, le trepidazioni e i sogni della gioventù. E, come hanno sottolineato i lettori di ogni tempo, il fascino e la forza di suggestione della poesia risiedono proprio in questo contrasto fra vita e morte, in questa denuncia del tradimento della natura che condanna gli uomini alla morte biologica, e prima ancora a quella delle speranze; denuncia tanto più dura, quanto più dolce e incantata ritorna l'esistenza attraverso il ricordo degli anni giovanili (vedi in particolare i vv. 23-31).

LA RIVELAZIONE DELLA VERITÀ Così l'immagine di Silvia diventa un emblema della morte e allo stesso tempo del risorgere inevitabile, almeno nel ricordo, della passione e della vitalità umane, fragilissime e tuttavia inestinguibili, che il vero può uccidere, ma non può cancellare, rendendo così ancora più amara e inaccettabile la nudità della tomba. Il calore del cuore è infatti destinato a scontrarsi con la freddezza della natura e della morte, la solarità della primavera (*il maggio odoroso*, v. 13) viene sopraffatta dal rigore dell'inverno, evocato attraverso l'idea dell'erba inaridita (v. 40). L'immagine fortemente icastica della *tomba ignuda* (v. 62) rappresenta non solo, come è ovvio, la fine vera e propria della vita, ma anche il nulla, il vuoto e lo squallore in cui si risolve l'esistenza umana al momento della caduta delle speranze.

CONCRETEZZA E ASTRAZIONE DELLE IMMAGINI POETICHE Molte immagini nel testo prendono vita in una dialettica tra concreto e astratto che ce le fa apparire visivamente definite, reali, e allo stesso tempo cariche di significati metaforici. La stessa figura di Silvia, con il suo sguardo sfuggente e i suoi

capelli neri che la rendono così viva e vera, allude in questi suoi tratti al destino transitorio e luttuoso della speranza (per esempio, Leopardi nel manoscritto chiama "chiome brune" i capelli che, nella lezione definitiva, divengono ben più aspramente *negre chiome*). Il *chiuso morbo* che uccide Silvia, male segreto e per questo tanto più spaventoso, ricorda e preannuncia «il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera», definizione attribuita alla natura in *A se stesso* (Testo 24). Il sintagma *ragionammo insieme* del v. 58, mentre suggerisce l'idea di una comunione, di un dialogo, di un effettivo rapporto tra i due, non indica altro che l'universalità di sentimenti racchiusi dentro l'animo di Leopardi e, in realtà, mai condivisi dal poeta in un rapporto amoroso, che rimane sempre e soltanto sognato.

LA POETICA DELLE RICORDANZE NEI CANTI PISANO-RECANATESI La densità della parola poetica e delle figure che ne scaturiscono, questo nascondere e svelare la metafora dietro un'immagine in qualche modo viva e vera, risulta lo strumento espressivo più efficace per la nuova fase della lirica leopardiana, quella dei canti pisano-recanatesi, inaugurata, come si diceva, proprio da *A Silvia*. Cifra costitutiva dei grandi idilli, infatti, appare proprio la possibilità di una lettura doppia, in cui il discorso filosofico su tematiche essenziali di carattere universale si sviluppa sempre a partire dal dialogo interiore con i propri ricordi e dalla riflessione sulla esperienza individuale.

Nella rielaborazione del proprio vissuto attraverso immagini poetiche, Leopardi crea un linguaggio sempre più personale e inaugura quasi un nuovo genere letterario, una "lirica filosofica" per la quale sperimenta la forma metrica della canzone libera o appunto leopardiana (di cui *A Silvia* è cronologicamente il primo esempio in assoluto). Tuttavia, in quanto poeta "classico" per sensibilità e per scelta, non va dimenticato che per Leopardi ricordare e cantare significa comunque ricordare e ricantare anche la poesia degli antichi e dei (classici) moderni. Si pensi soltanto, per proporre due esempi significativi tra i tanti possibili, alla coppia di aggettivi *lieta e pensosa* del v. 5, derivata da Tasso, o al canto che risuona mentre il pettine scorre sul telaio, che è immagine prettamente virgiliana.

Lavoro sul testo

- 1 I vv. 1-27 descrivono la giovinezza di Silvia e del poeta mettendone in luce alcuni aspetti con accenti nostalgici. Riassumi, parafrasando e commentando i versi, le immagini con cui Leopardi rende liricamente l'idea della giovinezza (max 15 righe).
- 2 La seconda parte della lirica affronta, con un tono più riflessivo, argomenti "filosofici" da cui emerge la dialettica tra la morte e la natura da un lato e la passione per la vita dall'altro. Riassumi, parafrasando e commentando i versi, i concetti che Leopardi rappresenta attraverso il fantasma di Silvia (max 15 righe).
- 3 Spiega il significato metaforico dei seguenti aggettivi tratti da *A Silvia*.

versi	aggettivo	significato metaforico
v. 4	fuggitivi	
v. 5	pensosa	
v. 16	sudate	
v. 22	faticosa	
v. 41	chiuso	
v. 45	negre	

- 4 Quali differenze linguistiche e stilistiche esistono tra la prima e la seconda parte della lirica?
- 5 *A Silvia* è una lirica che sviluppa a partire dal ricordo personale una riflessione filosofica sul *vero* della condizione umana. Colloca la composizione di questa poesia nel contesto della stagione creativa dei grandi idilli e spiega le differenze sul piano espressivo e su quello tematico rispetto ai piccoli idilli del 1819-21 (max 20 righe).

Testo 16

La quiete dopo la tempesta

Canti XXIV

La lirica viene composta nel settembre del 1829, quasi contemporaneamente al Sabato del villaggio, che la segue nei Canti e insieme a cui sviluppa in poesia il tema del "piacere negativo" (ossia del piacere come assenza di dolore). La sce-

na del borgo in cui riprende la vita dopo un temporale è metafora della condizione di sofferenza e di noia propria dell'uomo, che solo nel momento in cui ha fine un dolore può provare brevemente l'illusione della felicità.

SCHEMA METRICO Canzone libera di tre strofe disuguali di endecasillabi e settenari in cui l'ultimo verso di ciascuna trova corrispondenza all'interno della strofa stessa.

Passata è la tempesta:
 odo augelli far festa,¹ e la gallina,
 tornata in su la via,
 che ripete il suo verso. Ecco il sereno
 5 rompe là da ponente, alla montagna;²
 sgombrasi³ la campagna,

1. **augelli far festa:** "gli uccelli cantare"; la forma *augelli* è un arcaismo; la variante *cantare* è presente nel manoscritto della poesia, ma evidentemente Leopardi ha preferito l'espressione *far festa*, che offre la possibilità della rima interna con il precedente *tempesta*.

2. **rompe... alla montagna:** "squarciando

le nuvole spunta a occidente, sulle montagne".

3. **sgombrasi:** "si libera" (sempre dalle nuvole).

4. **chiaro**: "nitido, limpido"; ma è più la visione del fiume a esserlo, ora che risplende illuminato dal sole.

5. **in ogni... usato**: "da ogni parte riprendono il rumore e le attività consuete".

6. **L'artigiano... l'uscio**: "cantando l'artigiano si affaccia alla porta (*fassi in su l'uscio*) [della sua bottega] con il suo lavoro in mano per guardare (*a mirar*) il cielo [ancora] umido".

7. **a prova... piova**: "la giovane paesana esce di corsa (*a prova* vuol dire 'in gara' con le altre) per raccogliere (*a còr*) l'acqua della pioggia appena cessata".

8. **erbauuol**: è l'ambulante che porta gli ortaggi dalla campagna.

9. **per li poggi e le ville**: "sui colli e i gruppi di case" di cui essi sono disseminati.

10. **la famiglia**: "la servitù"; probabilmente si riferisce a quella del proprio palazzo.

11. **corrente**: "principale".

12. **passaggier**: il temine indica chi è di passaggio, il viandante, qui il conducente del carro.

13. **a' suoi studi intende**: "si dedica alle proprie occupazioni".

14. **cosa nova imprende**: "intraprende, dà inizio a qualcosa di nuovo".

15. **Piacer figlio d'affanno**: è la tesi filosofica esposta in questa seconda parte della lirica e adombrata attraverso le immagini idilliche della prima, che ne costituiscono una premessa necessaria.

16. **vana**: "vuota, inconsistente".

17. **onde... abborria**: "per cui si riscosse (dal torpore, dalla noia) ed ebbe paura (*pa-ventò*) della morte chi prima detestava la vita".

18. **fredde... smorte**: "agghiacciate, mute, pallide"; gli aggettivi sono riferiti al soggetto *le genti* (v. 39).

19. **sudàr**: "sudarono" (freddo); è forma contratta, come il *palpitàr* che segue.

20. **mossi alle nostre offese**: "lanciati contro di noi"; l'immagine ci riconduce al timore primordiale dell'uomo verso la forza incontrollabile degli elementi naturali.

21. **cortese**: "gentile, generosa"; il tono è, ovviamente, di amara ironia.

22. **i dilette**: "i piaceri, le gioie".

23. **Uscir... fra noi**: "per noi [uomini] il piacere è smettere di soffrire".

24. **Pene... guadagno**: "tu ci elargisci pene in abbondanza (*a larga mano*); il dolore si genera spontaneamente e quel tanto (poco) di piacere che a volte in casi eccezionali (*per mostro e miracolo*, dove *mostro* conserva il significato del latino *monstrum*, cioè stranezza, prodigio) nasce dalla sofferenza, è da considerarsi un grande guadagno".

25. **assai... risana**: "[sei] molto fortunata se ti è concesso (*ti lice*, 'ti è lecito') avere sollievo da qualche dolore; veramente beata, felice, se la morte ti guarisce da ogni

e chiaro⁴ nella valle il fiume appare.

Ogni cor si rallegra, in ogni lato
risorge il romorio

10 torna il lavoro usato.⁵

L'artigiano a mirar l'umido cielo,

con l'opra in man, cantando,

fassi in su l'uscio;⁶ a prova

vien fuor la femminetta a còr dell'acqua

15 della novella piova;⁷

e l'erbauuol⁸ rinnova

di sentiero in sentiero

il grido giornaliero.

Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride

20 per li poggi e le ville.⁹ Apre i balconi,

apre terrazzi e logge la famiglia:¹⁰

e, dalla via corrente,¹¹ odi lontano

tintinnio di sonagli; il carro stride

del passaggier¹² che il suo cammin ripiglia.

25 Si rallegra ogni core.

Si dolce, sì gradita

quand'è, com'or, la vita?

Quando con tanto amore

l'uomo a' suoi studi intende?¹³

30 O torna all'opre? o cosa nova imprende?¹⁴

Quando de' mali suoi men si ricorda?

Piacer figlio d'affanno;¹⁵

gioia vana,¹⁶ ch'è frutto

del passato timore, onde si scosse

35 e paventò la morte

chi la vita abborria;¹⁷

onde in lungo tormento,

fredde, tacite, smorte,¹⁸

sudàr¹⁹ le genti e palpitàr, vedendo

40 mossi alle nostre offese²⁰

folgori, nemi e vento.

O natura cortese,²¹

son questi i doni tuoi,

questi i dilette²² sono

45 che tu porgi ai mortali. Uscir di pena

è diletto fra noi.²³

Pene tu spargi a larga mano; il duolo

spontaneo sorge e di piacer, quel tanto

che per mostro e miracolo talvolta

50 nasce d'affanno, è gran guadagno.²⁴ Umana

prole cara agli eterni! assai felice

se respirar ti lice

d'alcun dolor: beata

se te d'ogni dolor morte risana.²⁵

male". La carica espressiva di questi versi finali poggia su una attentissima costruzione retorica: all'*assai felice* (da intendersi latinamente nel senso di "fortunata") in posizione finale del v. 51 corrisponde il *beata* del v. 53, mentre il chiasmo *respirar ti lice*

d'alcun dolor / d'ogni dolor morte risana è reso ancora più significativo dalla ripetizione di *dolor*, accompagnato però dalla variazione degli attributi *alcun* e *ogni* che riprende e rafforza la contrapposizione implicita tra *assai felice* e *beata*.



La quiete dopo la tempesta

IL BORGO Le strofe della canzone ne scandiscono il ritmo e il contenuto lirico-meditativo in tre tempi.

I primi versi si aprono con il quadro del borgo che si riannida al termine di un temporale. L'annuncio è dato dalla voce stessa della natura: il canto degli uccelli, *tópos* leopardiano di gioia e pienezza della vita, e il verso della gallina *tornata in su la via*. Dopo l'odo del v. 2, che tale voce percepisce, l'io del poeta scompare; da questo momento non se ne sentirà più la presenza, e infatti le immagini si susseguono in un presente che non è propriamente legato a una precisa determinazione temporale e a un'esperienza viva e diretta, bensì assume un carattere gnomico. Le stesse scene rievocate (il sereno che appare, la visione nuovamente nitida della campagna e del fiume, l'artigiano che si affaccia dalla bottega, la donna che esce per raccogliere l'acqua, il grido dell'erbaiuolo ecc.), tratte da situazioni tipiche della lirica leopardiana o dai poeti più amati (dai greci a Petrarca fino all'*Ossian* di Cesarotti), confermano il carattere emblematico e letterario della situazione dipinta. Il borgo, dunque, diversamente dalla sua rappresentazione in *A Silvia*, nelle *Ricordanze*, nel *Passero solitario*, e come avviene anche nel *Sabato del villaggio*, sembra non presupporre la partecipazione del poeta-personaggio alla sua esistenza, distaccato com'è in una dimensione mitica e appunto esemplare.

IL PIACERE NEGATIVO E L'INGANNO DI NATURA La seconda strofa introduce una pausa meditativa. Alle interrogazioni retoriche dei vv. 26-31 segue, perentoria e sentenziosa, la tesi interpretativa dell'evento descritto, offerta come chiave di comprensione di un'amara realtà: *Piacer figlio d'affanno* (v. 32). La gioia umana non è che temporanea illusione di felicità, determinata dalla fine di una sofferenza. Questa tesi deve essere ricollegata alla teoria del piacere di matrice sensistica (*Zibaldone* 646-648, Testo 11). Leopardi fino al 1822 coltiva l'idea secondo la quale anche il dolore, beneficio concesso provvidenzialmente all'uomo dalla natura come antidoto alla monotonia e alla noia, diviene accettabile e strumentale alla sopravvivenza, come stimolo ad amare e apprezzare la propria esistenza. Dal 1824 in poi, come testimoniano lo *Zibaldone* e alcune delle *Operette morali* (*Ruysch*, *Tasso*, *Colombo*), viceversa, il suo pensiero si radicalizza nel rifiuto dell'opera della natura e delle sue illusioni consolatorie, che si configurano oramai come nient'altro che crudeli inganni.

L'intonazione fortemente sarcastica della terza strofa, che si apre con l'apostrofe alla *natura cortese*, sembra implicare perciò anche un amaro ripensamento a se stesso e alle proprie convinzioni di un tempo. Non c'è alcun conforto per chi ha avuto in sorte come unico diletto *l'uscir di pena* e come massima beatitudine il morire.

PECULIARITÀ STILISTICHE DI CIASCUNA

STROFA Anche dal punto di vista formale possiamo individuare per ciascuna strofa i caratteri specifici che ne accompagnano e sottolineano di volta in volta i contenuti e le intonazioni.

L'apertura del canto realizza nel lessico un perfetto equilibrio tra il registro quotidiano, puro ed essenziale nella sua nudità (pochissimi e funzionali sono gli aggettivi, come per esempio il *chiaro* del v. 7, che completa il senso del verbo *appare*), e gli aulicismi (*augelli*, *opra*, *còr* ecc.), che elevano il tono alla letterarietà senza compromettere l'impressione complessiva di semplicità e naturalezza che si addice alla scena. L'atmosfera, quasi fiabesca per la tipicità delle figure e dello sfondo, viene sottolineata dall'andamento gioioso del ritmo, che segue ed enfatizza il susseguirsi cadenzato delle immagini per mezzo di figure retoriche quali:

- anafore (*Ogni cor si rallegra, in ogni lato*, v. 8; *Ecco il Sol che ritorna, ecco sorride*, v. 19; *Apri i balconi, / apri terrazzi e logge la famiglia*, vv. 20-21; ma anche, se pur meno evidente, della sola ripetizione di costrutti sintattici: *risorge il romorio / torna il lavoro usato*, vv. 9-10 ecc.);
- rime ravvicinate o interne (*Passata è la tempesta: / odo augelli far festa*, vv. 1-2; *di sentiero in sentiero / il grido giornaliero*, vv. 17-18);
- assonanze (*e la gallina / tornata in su la via*, vv. 2-3; *ecco sorride / per li poggi e le ville*, vv. 19-20);
- utilizzo dell'endecasillabo *a maggiore* che richiama la cadenza dei settenari (vv. 1-2, 3-4, 6-7 ecc.).

Nella strofa successiva è rilevante l'uso dei tempi verbali: il presente dei versi iniziali è in sintonia con i versi della prima strofa, ma a esso si sostituisce alquanto bruscamente un passato, più esattamente un perfetto, gnomico (*onde si scosse / e paventò la morte*, vv. 34-35 ecc.), di grande impatto emotivo e drammatico, enfatizzato dall'accumulo dei sostantivi, degli aggettivi (di cui *fredde, tacite, smorte*, v. 38 in *climax*) e dei predicati.

I versi conclusivi sono infine, come si diceva, all'insegna di un'aspra ironia, ottenuta attraverso una precisa strategia nelle scelte lessicali: a partire dal *cortese* del v. 42 (che rima significativamente con l'*offese* della strofa precedente) nelle espressioni *doni, dilette, spargi a larga mano, gran guadagno, cara, felice, lice, beata*, viene attuato un sistematico rovesciamento del valore positivo dei termini usati.

Lavoro sul testo

- 1 Nella prima strofa della canzone Leopardi descrive il quadro del borgo nel momento dopo il temporale. Con quale intento il poeta sceglie tali scene? Come si colloca rispetto a esse?
- 2 Spiega il significato delle seguenti espressioni di carattere sentenzioso o sarcastico.

versi	espressioni	significato
vv. 26-27	<i>Si dolce, si gradita / quand'è, com'or, la vita?</i>	
v. 32	<i>Piacer figlio d'affanno</i>	
vv. 42-43	<i>O natura cortese, / son questi i doni tuoi</i>	
vv. 50-51	<i>Umana / prole cara agli eterni!</i>	

- 3 Indica nella tabella le caratteristiche salienti dello stile adottato da Leopardi in ciascuna delle tre strofe della *Quiete dopo la tempesta*.

strofa	versi	principali caratteristiche dello stile
1 ^a	vv. 1-25	
2 ^a	vv. 26-41	
3 ^a	vv. 42-54	

- 4 Perché Leopardi adotta in questa lirica un tono gnomico e sarcastico?
- 5 Quale relazione esiste tra la teoria del piacere esposta da Leopardi nelle riflessioni dello *Zibaldone* e *La quiete dopo la tempesta*? Come si evolve il pensiero dell'autore in merito al ruolo della natura nei confronti degli uomini?
- 6 Confronta la descrizione del borgo proposta da Leopardi con una analoga rappresentazione tratta dalla letteratura a lui contemporanea (per esempio Foscolo, Goethe, *l'incipit* dei *Promessi sposi*) e rispondi alle seguenti domande:
 - Si tratta di descrizioni spontanee o interiorizzate?
 - Hanno un valore simbolico per il lettore?
 - Si tratta di una rielaborazione letteraria del paesaggio?
 - Perché i due autori (Leopardi e quello da te scelto) utilizzano una rappresentazione non fotografica ma mediata dall'intenzione del proprio messaggio?

Testo 17

Il sabato del villaggio

Canti XXV

Canzone composta a Recanati tra il 20 e il 29 settembre del 1829, subito dopo *La quiete dopo la tempesta*: le due liriche, per le evidenti affinità di tono e di argomento, costituiscono così un dittico, nel quale è possibile rintracciare esplici-

ti spunti autobiografici del poeta. Leopardi condensa in questo canto, nelle immagini gioiose del borgo che si prepara al giorno di festa, il motivo del piacere come attesa della felicità futura.

SCHEMA METRICO Canzone libera di quattro strofe di endecasillabi e settenari, con rime, assonanze e rime al mezzo variamente disposte.

La donzelletta¹ vien dalla campagna,
 in sul calar del sole,
 col suo fascio dell'erba;² e reca in mano
 un mazzolin di rose e viole,
 5 onde, siccome suole,
 ornare ella si appresta
 dimani, al dì di festa, il petto e il crine.³
 Siede con le vicine
 su la scala a filar la vecchiarèlla,
 10 incontro là dove si perde il giorno;⁴
 e novellando vien del suo buon tempo,⁵
 quando ai dì della festa ella si ornava,
 ed ancor sana e snella
 solea danzar la sera intra di quei⁶
 15 ch'ebbe compagni dell'età più bella.
 Già tutta l'aria imbruna,
 torna azzurro il sereno,⁷ e tornan l'ombre
 giù da' colli e da' tetti,
 al biancheggiar della recente luna.⁸
 20 Or la squilla⁹ dà segno
 della festa che viene;
 ed a quel suon diresti
 che il cor si riconforta.
 I fanciulli gridando
 25 su la piazzuola in frotta,
 e qua e là saltando,
 fanno un lieto romore:
 e intanto riede alla sua parca mensa,¹⁰
 fischiano, il zappatore,
 30 e seco¹¹ pensa al dì del suo riposo.

Poi quando intorno è spenta ogni altra face,¹²
 e tutto l'altro tace,
 odi il martel picchiare, odi la sega
 del legnaiuol, che veglia
 35 della chiusa bottega alla lucerna,
 e s'affretta, e s'adopra
 di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.¹³

Questo di sette è il più gradito giorno,
 pien di speme¹⁴ e di gioia:
 40 diman¹⁵ tristezza e noia
 recheran l'ore,¹⁶ ed al travaglio usato¹⁷
 ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Garzoncello scherzoso,¹⁸
 cotesta età fiorita¹⁹
 45 è come un giorno d'allegrezza pieno,
 giorno chiaro, sereno,
 che precorre alla festa di tua vita.²⁰
 Godi,²¹ fanciullo mio; stato soave,
 stagion lieta è cotesta.
 50 Altro dirti non vo';²² ma la tua festa
 ch'anco tardi a venir non ti sia grave.²³

1. donzelletta: "fanciulla, ragazza"; il diminutivo è usato, oltre che con valore vezzeggiativo, anche per sottolineare l'immagine semplice della ragazza di campagna.

2. fascio dell'erba: "il foraggio degli animali".

3. onde... il crine: "con le quali si prepara a ornare il petto e i capelli (*crine*), come d'abitudine, domani nel giorno di festa".

4. incontro... il giorno: "rivolta verso il tramonto".

5. novellando... tempo: "racconta (*novellando vien*, 'va avanti a raccontare') della sua giovinezza".

6. intra di quei: "insieme a quelli".

7. torna azzurro il sereno: "il cielo assume il colore azzurro intenso della sera", dopo il rosso del tramonto.

8. tornan... luna: "le ombre, che erano svanite con il tramonto del sole, ritornano giù dai colli e dai tetti al candore della luna appena sorta".

9. squilla: "campana".

10. riede alla sua parca mensa: "ritorna a casa per la sua frugale cena".

11. seco: "tra sé e sé".

12. face: "luce" (letteralmente "fuoco, fiaccola").

13. s'adopra... dell'alba: "si sforza di terminare il suo lavoro (*opra*) prima dello spuntare del sole".

14. speme: "speranza".

15. diman: "domani".

16. l'ore: "le ore", soggetto di *recheran*, che ha come oggetto *tristezza e noia* del verso precedente.

17. al travaglio usato: "al suo solito lavoro"; ma il termine contiene anche l'idea della fatica, delle preoccupazioni.

18. Garzoncello scherzoso: "ragazzetto spensierato"; l'allocuzione introduce nel finale la figura di un destinatario a cui pare rivolgersi il messaggio della lirica.

19. cotesta età fiorita: la fanciullezza; *cotesta* perché ormai lontana per chi parla, *fiorita* (come in Petrarca e in Castiglione) perché è l'età in cui la vita pare sbocciare, avere allegramente inizio.

20. precorre... vita: "precede il momento di massima pienezza della tua vita".

21. Godi: "sii felice".

22. Altro dirti non vo': "non voglio dirti altro" (perché non potrei che rattristarti).

23. ma... grave: "ma non dispiacerti (*non ti sia grave*, 'non ti pesi') anche se ti sembra che la tua giovinezza (*la tua festa*) tardi ad arrivare".



Il sabato del villaggio

LA STRUTTURA E I CONTENUTI DEL TESTO La poesia è divisa in quattro strofe: due raffigurano l'animazione del villaggio la sera del sabato, le altre toccano il tema della felicità che, nel corso della vita come della settimana, consiste nell'attesa della felicità futura e non nel godimento di un bene presente. Sono introdotte per prime le figure della *donzelletta*, che torna dalla campagna con in mano un mazzolino di fiori per ornarsi l'indomani, e della *vecchiarella* che ricorda con le vicine i giorni festivi della sua gioventù (vv. 1-15). Seguono la descrizione dell'imbrunire (vv. 16-19) e l'evocazione della *squilla* serale che *dà segno / della festa che viene* (vv. 20-23); poi appaiono le immagini dei fanciulli, che gridando e saltando *fanno un lieto romore*, e dello zappatore che *rinca-sa fischiando*, allietato dal pensiero del vicino riposo (vv. 24-30). La seconda strofa (vv. 31-37) è dedicata al falegname: sono scesi il buio e il silenzio, ma con la sua alacre attività, segnalata dal rumore prodotto dagli attrezzi, il falegname si affretta a por fine al lavoro intrapreso, nell'attesa del giorno festivo che sta per sorgere.

La terza strofa (vv. 38-42) segna il passaggio alla parte riflessiva della poesia: il sabato è il giorno più lieto della settimana; l'indomani porterà con sé *tristezza e noia* e il pensiero del ritorno *al travaglio usato*. È un accenno sobrio alla natura puramente immaginaria del piacere, il quale consiste nell'attesa o nel ricordo, mai in un bene presente. Nella quarta strofa (vv. 43-51) il poeta si rivolge a un interlocutore immaginario, fanciullo o adolescente, e lo esorta a godere della sua età, stagione lieta, il sabato della vita, senza desiderare che la festa giunga presto, perché essa inevitabilmente deluderà le attese. Il passaggio dalla parte idillico-descrittiva, più ampia, alla parte riflessiva e sentenziosa rimane tuttavia quasi inavvertito, senza bruschi sbalzi; non si osservano cioè opposizioni significative, né sul piano della sintassi e del ritmo né su quello del linguaggio. Prevale un sentimento di simpatia e di affettuosa solidarietà verso le persone semplici, nella cui vita ingenua il poeta coglie la riprova dell'amara verità già scoperta e razionalmente posseduta.

LE AFFINITÀ CON LA QUIETE DOPO LA TEMPESTA Insieme alla *Quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio* espone in termini poetici la concezione leopardiana dell'essenza negativa del piacere. Che le due canzoni siano state concepite insieme e vadano quindi lette come un binomio, trova conferma non solo nella contiguità cronologica della loro stesura, ma nell'affinità della struttura compositiva e della partitura strofica, nella coincidenza dell'impostazione e del motivo ispiratore, nella sostanziale unità di tono. Come nella *Quiete dopo la tempesta*, anche in questa lirica è riconoscibile un'articolazione del discorso in tre fasi: una prima descrittiva (vv. 1-37, con le scene di vita del borgo), una seconda di riflessione (vv. 38-42, *Questo di sette è il più gradito giorno...*), una finale di commiato – quasi un congedo di antica canzone – che contiene un'allocuzione e una sentenza

(vv. 43-51, *Garzoncello scherzoso...*). Rispetto alla *Quiete dopo la tempesta*, maggiore spazio è qui dedicato alla rievocazione delle scene paesane, che occupa le prime due strofe, distinguendo il momento del vespro e del successivo imbrunire da quello propriamente notturno (*Poi quando intorno è spenta ogni altra face...*, v. 31 e ss.). Comune è anche la scelta di un'osservazione oggettiva e di una lettura in chiave gnomica della vita del borgo elevata a figura della condizione umana.

PIACERE E FELICITÀ COME ATTESA La sera del sabato del villaggio è dominata dall'attesa del giorno festivo: la *donzelletta* che ritorna dal lavoro dei campi ha raccolto i fiori con cui farsi bella l'indomani, la *vecchiarella* ritrova il piacere di raccontare i *di della festa* della sua giovinezza, la campana e i ragazzini che giocano con il loro *lieto romore* sembrano un preannuncio di felicità, lo *zappatore* povero e stanco pensa con soddisfazione al riposo che lo attende, e persino il lavoro notturno del *legnaiuol* appare animato da alacrità ed entusiasmo. La speranza e la gioia (v. 39) che rendono il sabato il giorno più bello della settimana sfoceranno però ben presto nella *tristezza e noia* della domenica, rivelando il loro carattere illusorio e cedendo il passo alle preoccupazioni di sempre.

«Il piacere umano [...] si può dire che è sempre futuro, non è se non futuro, consiste solamente nel futuro. L'atto proprio del piacere non si dà. Io spero un piacere; e questa speranza in moltissimi casi si chiama piacere.» Così scrive Leopardi nello *Zibaldone* nel gennaio 1821; e nel 1829, lo stesso anno del *Sabato*, aggiunge: «non si è felici se non prima di essere felici». L'elemento di indefinitezza insito nell'attesa è la cifra essenziale della felicità. Da tale punto di vista questa lirica va al cuore della concezione leopardiana, di cui tra l'altro richiama, seppure sullo sfondo, anche i corollari del piacere del ricordare (nella figura della vecchietta che racconta i momenti felici della gioventù), già sviluppato nell'idillio *Alla luna*, e quello della cessazione del dolore (il sabato è gradito anche perché introduce una pausa dalle fatiche settimanali), al centro della *Quiete dopo la tempesta*.

GIOVINEZZA, IDILLIO E STILIZZAZIONE LETTERARIA Il messaggio contenuto nella metafora del sabato non si esaurisce però in una meditazione teorica sul piacere: la felicità indefinita dell'attesa e delle speranze ha una sua stagione privilegiata, che è quella della giovinezza. È lo stato di grazia della giovinezza che viene raffigurato nel *garzoncello scherzoso* evocato dall'ultima breve strofa (ma che in realtà già balena nella *donzelletta*, nei ricordi della *vecchiarella*, nella frotta dei *fanciulli*). E siccome tale stato è il più felice che sia dato all'uomo di raggiungere, l'invito a non desiderare di affrettare l'attesa è carico di rimpianto, di tenerezza e di partecipazione. Tale disposizione emotiva porta il poeta a smorzare i toni della parte gnomica, enfatizzando il dato presente positivo (vv. 43-49) e soltanto alludendo, invece, all'a-

maro approdo del suo consuntivo esistenziale (*Altro dirti non vo*). Per questa morbidezza di intonazione delle ultime due strofe, che si riflette anche nel dettato poetico dolce e piano e in una maggiore omogeneità con la prima parte della lirica, quella "idillica" del quadro paesano (già di per sé più lenta ed evocativa nelle sue atmosfere rispetto alla *Quiete dopo la tempesta*), *Il sabato del villaggio* è stato da molti preferito alla canzone precedente e ritenuto uno dei vertici della poesia leopardiana. Notissima d'altra parte è la critica di Giovanni

Pascoli, che rimproverò al *Sabato* di ripetere «l'errore dell'indeterminatezza» comune a tutta la grande tradizione lirica italiana da Petrarca in avanti, attingendo alla quale, in effetti, il poeta crea il quadro stilizzato del borgo e dei suoi personaggi. Emblematicamente, Pascoli critica e stigmatizza il binomio *rose e viole* – *tópos* poetico di efficace resa musicale e iconografica, ma impossibile da riscontrare nella realtà per il diverso periodo della loro fioritura – da lui corretto in «rose» e «viole a ciocche» nel suo poemetto *Digitale purpurea*.

Lavoro sul testo

- 1 Riassumi il contenuto di ciascuna delle quattro strofe che compongono la poesia (max 20 righe).
- 2 Spiega il significato metaforico del titolo di questa lirica (max 10 righe).
- 3 Individua e commenta le analogie tematiche e quelle strutturali esistenti fra *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*. Segnala quindi quali sono le pur lievi differenze fra i due testi (max 15 righe).
- 4 Illustra quali elementi tipici della stagione poetica dei grandi idilli sono sviluppati nel *Sabato del villaggio* (max 20 righe).

Testo 18

Canto notturno di un pastore errante dell'Asia

Canti XXIII

Delle liriche composte tra il 1828 e il 1830, il Canto notturno di un pastore errante dell'Asia è l'unica che non tragga spunto dal motivo del ricordo: infatti l'io poetico si trasfonde in un personaggio esterno che diventa portavoce di una umanità sofferente e tristemente rassegnata. La situazione è suggerita al poeta dalla lettura di un articolo

comparso sul "Journal des Savants", una rivista dell'epoca che riporta le impressioni di un viaggiatore russo sulle usanze dei nomadi kirghisi, in particolare quella di passare «la notte seduti su una pietra a guardare la luna e ad improvvisare delle parole assai tristi su delle arie che non lo sono di meno».

SCHEMA METRICO Canzone libera di sei strofe di endecasillabi e settenari; costante la rima in *-ale* a chiusura di ciascuna strofa.

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?

Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.¹

5 Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?²

Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?³

Somiglia alla tua vita

10 la vita del pastore.

Sorge in sul primo albore;
move la greggia oltre pel campo,⁴ e vede

1. **ti posi**: "ti fermi, ti riposi" (quando la luna scompare dall'orizzonte).

2. **Ancor... calli?**: "ancora non sei stanca di ripercorrere questi sentieri senza fine?".

3. **Ancor... valli?**: "ancora non ti annoia, ancora hai desiderio (*sei vaga*, cioè desiderosa) di vedere queste vallate?"; l'anafora e l'insistenza del domandare sottolineano l'incredulità, l'impossibilità di comprendere.

4. **move... campo**: "conduce avanti il gregge attraverso i campi".

- 4 Con quali strumenti stilistici il poeta ottiene l'effetto del canto? Quale valore hanno tali accorgimenti sul piano del significato?
- 5 *A me la vita è male*: nei vv. 103-104, come nei versi conclusivi delle ultime due strofe, il poeta condensa la propria opinione sulla condizione umana, trasferendo sul piano della lirica i concetti legati al "pessimismo cosmico" tipico di questa fase della sua riflessione. Spiega di che cosa si tratta a partire dai versi della lirica più significativi in tal senso (max 20 righe).

Testo 19

Il passero solitario

Canti XI

È incerta la data di composizione di questa poesia, la cui idea ispiratrice sembra risalire al 1819, mentre la sua stesura definitiva è sicuramente più tarda, in quanto non compare che nell'edizione napoletana dei Canti (1835), dove il poeta la colloca davanti agli idilli, quale loro ideale introduzione.

SCHEMA METRICO Canzone priva di schema.

1. **torre antica**: secondo alcuni commentatori il campanile della chiesa di Sant'Agostino a Recanati; ma è più probabile che l'immagine, piuttosto che da una reale osservazione, derivi da reminiscenze letterarie (*Salami*, 102; Petrarca, *Canzoniere* CCXXVI; Pulci, *Morgante* XIV, 60); l'uso del termine *torre* (più vago e generico di "campanile") e soprattutto dell'aggettivo *antica* conferisce del resto all'espressione quell'alone di letterarietà e indefinità ritenuto «sommamente poetico» da Leopardi.

2. **passero solitario**: è la denominazione di una precisa specie di passeriformi (*Monticola solitarius*) che Leopardi trova nelle fonti citate e riporta, non per amore del linguaggio tecnico dal quale volutamente rifugge, ma per il significato dell'aggettivo, nella prospettiva di un'identificazione con l'animale.

3. **alla campagna... il giorno**: "canti rivolto verso la campagna fino al tramonto"; il verbo *vai* serve a dare all'azione un senso di continuità e non indica movimento, come del resto nell'*incipit* petrarchesco di cui qui c'è la citazione («Vago augelletto che cantando vai», *Canzoniere* CCCLIII).

4. **erra**: "si perde, si diffonde".

5. **Primavera... il core**: "la primavera risplende tutt'intorno e trionfa (*esulta*) nella campagna, tanto che ci si commuove (*intenerisce il core*, con valore riflessivo) alla vista di questo spettacolo (*a mirarla*, cioè a guardarla)". I versi hanno una forte connotazione emotiva: l'assenza dell'aggettivo davanti a *Primavera* e il verbo *esulta* umanizzano la natura e le sue manifestazioni, e c'è inoltre il ricordo di uno dei più noti e patetici passi danteschi (*Purgatorio* VIII, 1-3: «Era già l'ora che volge il disio / ai naviganti e n'tenerisce il core / lo di c'han detto ai dolci amici addio»).

6. **Odi... armenti**: anche per questo chiasmo (*greggi belar*, *muggire armenti*) c'è una lunga sequenza di precedenti letterari; il più vicino a Leopardi è nella traduzione dell'*Eneide* di Annibale Caro: «Udian greggi

D'in su la vetta della torre antica,¹
passero solitario,² alla campagna
cantando vai finché non more il giorno;³
ed erra⁴ l'armonia per questa valle.

5 Primavera dintorno
brilla nell'aria, e per li campi esulta,
sì ch' a mirarla intenerisce il core.⁵
Odi greggi belar, muggire armenti;⁶
gli altri augelli⁷ contenti, a gara insieme
10 per lo libero ciel fan mille giri,
pur festeggiando il lor tempo migliore:⁸
tu pensoso in disparte il tutto miri;⁹
non compagni, non voli,¹⁰
non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;¹¹
15 canti,¹² e così trapassi
dell'anno e di tua vita il più bel fiore.¹³

Oimè, quanto somiglia
al tuo costume il mio!¹⁴ Sollazzo e riso,
della novella età dolce famiglia,
20 e te german di giovinezza, amore,
sospiro acerbo de' provetti giorni,

belar, muggiare armenti» (VIII, 553).

7. **augelli**: "uccelli" (arcaismo).

8. **pur... migliore**: "sempre facendo festa alla stagione per loro più bella"; *pur* ha probabilmente il significato di "sempre, continuamente", come spesso nel linguaggio poetico, ma si può anche intenderlo come "soltanto"; volutamente ambigua anche l'espressione *tempo migliore*, da intendere come riferimento alla stagione dell'anno, ma anche a quella della loro vita.

9. **miri**: "contempli, osservi".

10. **non compagni, non voli**: si possono leggere come soggetti o complementi oggetto di un verbo sottinteso ("per te non ci sono", "tu non hai, non cerchi" ecc.), oppure come dipendenti dal *non ti cal* (di) del

verso seguente.

11. **non ti cal... spassi**: "non ti importa di gioire, eviti ogni divertimento".

12. **canti**: la collocazione incipitaria, tra due segni di interpunzione, nel mezzo di una rima baciata (*schivi gli spassi; i canti, e così trapassi*), mette in rilievo e isola l'azione comunicando efficacemente il senso della diversità da quanto avviene agli altri.

13. **dell'anno... fiore**: "il momento più felice dell'anno e della tua (breve) vita", cioè la primavera; la metafora riprende ed esplicita il concetto già espresso al v. 11.

14. **Oimè... il mio!**: l'allocazione qui assume una netta intonazione emotiva; *costume* sta per "comportamento, modo di vivere".

15. Sollazzo... curo: "non mi dedico (*non curo*) ai divertimenti e al riso, dolci compagni dell'età giovanile (*della novella età dolce famiglia*), e a te, amore, fratello (*german*) della giovinezza, amaro rimpianto dell'età matura (dei *giorni* definiti al v. 21 con un latinismo 'provetti', dal participio *provectus* che in relazione all'età significa 'avanzato, inoltrato')".

16. io non so come: "non so per quale motivo".

17. quasi... natio: "quasi isolato dal mondo (*romito*) ed estraneo al mio stesso paese natale".

18. del viver mio la primavera: "la mia giovinezza" (vedi nota 13).

19. Questo... borgo: "nel mio villaggio è usanza (*si costuma*) festeggiare questa giornata che ormai è sul finire (*cede alla sera*)"; forse è il giorno del santo patrono, o qualche altra festa locale.

20. per lo sereno: "nell'aria"; nel linguaggio lirico il *sereno* è il cielo.

21. squilla: "campane".

22. un tonar di ferree canne: "degli scoppi (*un tonar*) di fucilate"; *ferree canne* è una metonimia per "fucili".

23. di villa in villa: "da un borgo all'altro della campagna".

24. Io solitario... uscendo: "io, solo in questo luogo appartato (*rimota parte*), uscendo (dal paese) verso la campagna"; l'immagine è orchestrata come quella corrispondente della prima strofa: alla gioia festosa degli altri (gli uccelli ai vv. 9-11, ora la *gioventù del loco*, ai vv. 32-35), si contrappone la solitudine del passero e del poeta, sottolineata nella lettura dalla pausa creata dal punto e dalla posizione incipitaria del pronome (*tu, pensoso in disparte...*, v. 12; *Io solitario in questa...*, v. 36).

25. ogni... tempo: "rimando a un altro momento, al futuro, ogni forma di piacere e di scherzo".

26. e intanto... vien meno: "e intanto mi ferisce lo sguardo che spazia nell'aria luminosa (*aprica*) il sole (soggetto) che dopo la giornata serena scompare calando dietro lontani monti, e sembra dire che anche la beata giovinezza finisce (*vien meno*)".

27. solingo: "solitario".

28. venuto... le stelle: "giunto al termine (*a sera*) della vita che il destino (*le stelle*) ti concederà".

29. non ti dorrai: "non ti rammaricherai, non avrai rimpianti".

30. che di natura... vaghezza: "giacché ogni vostro desiderio (*vaghezza*) nasce da un istinto naturale". Qui risiede il contrasto fra le due esistenze che appaiono così affini: se l'uccellino è *solitario* per uno specifico carattere della sua specie, la solitudine del poeta è invece innaturale per un giovane che dovrebbe essere istintivamente portato verso l'allegria e l'amore.

31. se di vecchiezza... impetro: "se non otterrò (*impetro*, latinismo) di evitare la so-

non curo,¹⁵ io non so come;¹⁶ anzi da loro quasi fuggo lontano;
quasi romito, e strano

25 al mio loco natio,¹⁷
passo del viver mio la primavera.¹⁸
Questo giorno ch'omai cede alla sera,
festeggiar si costuma al nostro borgo.¹⁹
Odi per lo sereno²⁰ un suon di squilla,²¹
30 odi spesso un tonar di ferree canne,²²
che rimbomba lontan di villa in villa.²³
Tutta vestita a festa
la gioventù del loco
lascia le case, e per le vie si spande;
35 e mira ed è mirata, e in cor s'allegra.
Io solitario in questa
rimota parte alla campagna uscendo,²⁴
ogni diletto e gioco
indugio in altro tempo:²⁵ e intanto il guardo
40 steso nell'aria aprica
mi fere il Sol che tra lontani monti,
dopo il giorno sereno,
cadendo si dilegua, e par che dica
che la beata gioventù vien meno.²⁶

45 Tu, solingo²⁷ augellin, venuto a sera
del viver che daranno a te le stelle,²⁸
certo del tuo costume
non ti dorrai;²⁹ che di natura è frutto
ogni vostra vaghezza.³⁰
50 A me, se di vecchiezza
la detestata soglia
evitar non impetro,³¹
quando muti questi occhi all'altrui core,
e lor fia vòto il mondo, e il dì futuro
55 del dì presente più noioso e tetro,³²
che parrà di tal voglia?³³
Che di quest'anni miei? che di me stesso?
Ahi pentirommi,³⁴ e spesso,
ma sconsolato, volgerommi indietro.³⁵

glia dell'odiata vecchiaia". Leopardi sperava di morire giovane per non dover aggiungere alle sue sofferenze anche quelle di un ulteriore e inevitabile decadimento.

32. quando... tetro: "quando questi miei occhi non susciteranno più alcun sentimento negli altri (saranno *muti all'altrui core*; il verbo *fia*, 'sarà', del v. 54, concordato con il più vicino *il mondo*, ha come soggetto anche *questi occhi*) e il mondo per loro sarà privo di attrattive (*vòto*, 'vuoto'), e il futuro mi apparirà ancora più noioso e cupo del presente". Nella concezione leopardiana la pienezza dell'esistenza è in stretta relazione con il culmine del vigore fisico che si raggiunge con la giovinezza; quando questa svanisce, scompare insieme anche la capacità di provare illusioni e di suscitare negli altri.

33. che parrà di tal voglia?: "che sembrerà di questo mio desiderio (di solitudi-

ne)"; dal verbo *parrà* dipende l'*A me* del v. 50.

34. pentirommi: "mi pentirò."

35. ma sconsolato, volgerommi indietro: "guarderò con rimpianto al passato (*volgerommi*, 'mi volgerò', *indietro*), ma ormai senza più speranze (*sconsolato*)"; vedi *Zibaldone* 4421, 2 dicembre 1828: «Sempre mi desteranno dolore quelle parole che solleva dirmi l'Olimpia Basvechi riprendendomi del mio modo di passare i giorni della gioventù, in casa, senza vedere alcuno: che gioventù! che maniera di passare cotesi anni! Ed io concepiva intimamente e perfettamente anche allora tutta la ragionevolezza di queste parole»; sempre nello *Zibaldone* inoltre, il poeta sostiene che per coloro che, come lui, da giovani sono stati «vecchi per lor volontà», il rimpianto per gli anni perduti costituisce la «più amara parte» dell'infelicità.



Il passero solitario

DUE DESTINI A CONFRONTO L'isolamento, l'esclusione dalla festa, il trascorrere della primavera, il canto, sono i motivi che ricorrono nei versi a segnare l'esistenza del passero solitario e quella del poeta: questa corrispondenza costituisce il motivo ispiratore della lirica.

La prima strofa (vv. 1-16) presenta l'immagine paesaggistica, esterna, da cui scaturisce l'invenzione poetica: il passero – *solitario* per definizione e per indole – canta rivolto alla campagna, splendida nel rigoglio primaverile; il canto è la sua unica forma di partecipazione alla vita che sembra invece esplodere tutt'intorno (vv. 5-6, 8-11), mentre ascolta e contempla *pensoso in disparte* lo spettacolo del mondo.

Parallelamente, nella seconda strofa (vv. 17-44) il poeta dipinge la propria condizione, caratterizzata dagli stessi comportamenti: come il passero schiva l'*allegria* e gli *spassi* (v. 14), così egli non è interessato ai divertimenti (*Sollazzo e riso*, v. 18), e allo stesso modo del primo che non si accompagna ai *mille giri* degli altri uccelli e trascorre così *il più bel fiore* dell'anno e della sua vita, passa la sua *primavera*, la sua giovinezza, lontano dall'amore e dagli altri giovani che partecipano alla festa del paese, momento simbolico di comunione della loro felicità di vivere. L'attitudine contemplativa e solitaria, affine a quella del passero (v. 12), viene ritratta anche nella passeggiata tra i campi con lo sguardo *steso nell'aria aprica* (vv. 36-44), situazione tra l'altro di gusto preromantico (come in Rousseau, nel *Werther*, nell'*Ortis*), ma alla quale non è senz'altro estraneo il ricordo di un precedente letterario importante come il sonetto del Petrarca *Solo e pensoso i più deserti campi* (*Canzoniere* XXXV). Resta implicito nel confronto con il passero un ultimo elemento comune di grande rilievo, quello del *canto*, attraverso cui Leopardi adombra la propria dedizione alla poesia.

Nella terza strofa (vv. 45-59) il parallelo conduce però a un'amara, inevitabile conclusione: il passero agisce comunque seguendo l'indole della sua specie, e la sua immagine rimane legata a un'idea di spensierata istintività (*di natura è frutto / ogni vostra vaghezza*, vv. 48-49); l'isolamento ricercato dal poeta, invece, non solo segna tristemente la sua diversità dagli altri, ma risulta anche contro natura per un giovane come lui.

LA MATURITÀ STILISTICA E POETICA L'analisi formale di questa lirica mostra chiaramente la sua appartenenza a una fase avanzata della produzione leopardiana: prima di tutto il metro – tre strofe di canzone completamente prive di schema – risulta vicinissimo a quello dei canti pisano-recanatesi; affine a questi ultimi poi è anche lo sviluppo del discorso poetico attraverso una prima parte descrittiva, una centrale in cui si introducono elementi di riflessione, una terza in cui si traggono conclusioni definitive (vedi in particolare *La quiete dopo la tempesta*).

Il lessico è quello specificamente leopardiano che già dagli idilli coniuga con estrema naturalezza registro aulico e quotidiano, ed è ben riconoscibile la ricerca dell'indefinito con una presenza rilevante di termini (*antica, erra, lontano, romito, rimota* ecc.) e soprattutto di immagini vaghe: la visione dall'alto del paesaggio (implicita ma suggerita al lettore in apertura) e l'armonia che *erra* per la vallata (vv. 1-4), i suoni che si sentono provenire in lontananza (i belati e i muggiti nella prima strofa, v. 8, le campane e gli spari festosi nella seconda, vv. 29-31), la passeggiata in una *rimota parte* della campagna (vv. 36-37), il sole che scompare *tra lontani monti* (vv. 41-43).

Nel finale invece, a partire dal v. 50, il linguaggio si fa più aspro (*A me, se di vecchiezza / la detestata soglia / evitar non impetro...*), e il ritmo e la sintassi più spezzati e faticosi (*A me [...] quando muti questi occhi all'altrui core, / e lor fia vòto il mondo, e il di futuro / del di presente più noioso e tetro, / che parrà...*): è l'«arido vero» che irrompe, e, come sempre nel Leopardi maturo, ha la meglio sul «caro immaginar» della giovinezza e sulle dolci suggestioni poetiche iniziali evocate dal paesaggio e dalla natura.

LA PROSPETTIVA TEMPORALE La composizione del *Passero solitario* deve essere presumibilmente posteriore all'edizione fiorentina dei *Canti* del 1831, tra i quali la lirica non è ancora inserita; tale ipotesi viene confermata, come si è visto, anche dall'analisi della forma metrica e dalla presenza di alcuni motivi come il sentimento amaro dell'esistenza, il rimpianto per il passato, il recupero di una figura giovanile, che compaiono anche in *A Silvia*, nelle *Ricordanze*, nel *Sabato del villaggio*.

Ciò che però distingue *Il passero solitario* dai grandi idilli è la diversa prospettiva temporale: la condizione giovanile e le scene della vita del borgo qui non ritornano infatti attraverso la memoria, ma sono presentate come attuali. È un artificio per cui il poeta, ultratrentenne disilluso che ripensa alla sua giovinezza precocemente sfiorita, ci appare invece come un adolescente consapevole della propria diversità e solitudine che già drammaticamente presagisce la sofferenza e i rimpianti dell'età matura. Grazie a questo arretramento nel tempo del punto di vista, il canto può essere accostato agli idilli, alla cui epoca molto probabilmente risale comunque la sua ideazione.

Lavoro sul testo

- 1 Riassumi nella tabella le analogie tra il passero solitario e il poeta secondo la scansione in tre strofe proposta dalla lirica.

strofa	analogie
1 ^a	
2 ^a	
3 ^a	

- 2 Il poeta descrive la propria condizione di analogia con il passero solitario come se egli stesso si trovasse nell'età della prima giovinezza e percepisse la propria diversità con matura consapevolezza. Quando è stata composta questa lirica? A quale orizzonte mentale e tematico fa riferimento rispetto all'evoluzione del pensiero di Leopardi?
- 3 L'analisi formale del *Passero solitario* denota una scelta consapevole di termini e immagini all'insegna della vaghezza. Riporta in un elenco i verbi, le coppie aggettivo + sostantivo e le espressioni che rientrano in tale categoria. Infine spiega quale scopo ottiene l'autore con la ricerca dell'indefinito.
- 4 Nel *Passero solitario* si coniugano spunti letterari di diversa origine, da Petrarca agli scrittori preromantici. In quali versi della lirica ritrovi queste fonti? Perché Leopardi le riprende?
- 5 Confronta l'immagine del giovane appartato e oppresso dalla propria diversità descritto da Leopardi in questa lirica con altre figure letterarie contemporanee di giovani in contrasto con la realtà ambientale in cui vivono: quali sono i caratteri comuni?

7

L'ultimo Leopardi

7.1

Una poesia nuova

GLI ANNI DELL'“EROICA PERSUASIONE” Chiusa la stagione dei canti pisano-recanatesi, il ritorno di Leopardi a Firenze nel 1830 e il definitivo abbandono di Recanati segnano l'inizio di una nuova importante fase della sua vita e della sua poesia, che ne uscirà completamente trasformata nei temi e nello stile. Il poeta intensifica il proprio dialogo con i contemporanei e si scontra con la realtà con maggiore consapevolezza di sé, fiero del suo antagonismo nei confronti del secolo. Sorge in lui una nuova disposizione energica e combattiva, stimolata dalle esperienze fiorentine e dal confronto polemico con gli ambienti moderati cattolico-liberali, espressione di una inclinazione spiritualistica e di una visione ottimistica del progresso che egli rifiuta. Leopardi, come il Tristano delle *Operette morali*, è lucidamente e compostamente disperato, fermo nelle proprie convinzioni e pronto ad affrontare le critiche e gli attacchi dei suoi detrattori con la superiore serenità di chi ha accettato la sofferenza fino in fondo e sente ormai vicina (e amica) la propria fine.

Al di là dei diversi motivi in cui si declinerà nel corso degli anni trenta, la nuova poetica leopardiana si fonda dunque su una precisa e radicata scelta morale e intellettuale: la lucida considerazione del nulla, il rifiuto di ogni mito consolatorio, il disprezzo del mondo, la fine del rimpianto per la giovinezza e le illusioni perdute.

LA NUOVA POETICA LEOPARDIANA Il distacco dalle ricordanze e dalle illusioni giovanili comporta sul piano stilistico l'abbandono della ricerca dell'indefinito e del vago, con il suo corredo di termini e di situazioni. L'andamento del discorso poetico diventa teso e drammatico, a tratti aspro e volutamente antimelodico. Perse la rarefazione e l'indefinitezza tipiche degli idilli, la sintassi si fa più spezzata, ardua e complessa; il lessico appare sostenuto e aulico, spoglio e astratto ma sempre fortemente letterario. L'espressione poetica si nutre ora della forza del pensiero, diventa scarna e asciutta come le sonorità che prevalgono; è quasi priva di immagini, sostituite da fulminanti metafore. È una poesia nuova, grandissima, caricata di complessi e profondi contenuti ideali; diventa l'unica testimonianza del pensiero di Leopardi, che, interrompendo la scrittura dello *Zibaldone*, consegna così ai versi il suo ultimo messaggio.

7.2

Il ciclo di Aspasia

L'ESPERIENZA DELL'AMORE Alla base della nuova poesia e della nuova coscienza di sé che Leopardi nutre negli anni fiorentini sta un'esperienza amorosa, vissuta come vicenda assoluta. Dal sentimento amoroso, non corrisposto, per la gentil donna fiorentina Fanny Targioni Tozzetti traggono infatti spunto, fra il 1831 e il 1835, le cinque liriche del "ciclo di Aspasia", cosiddette dal nome dell'etèra (prostituta ma colta e raffinata) amata da Pericle – il grande politico ateniese del V secolo a.C. –, con cui lo stesso Leopardi nasconde l'identità della donna invano desiderata. Sotto la spinta di una bruciante passione, le prime prove di questa lirica rinnovata nascono all'insegna dell'amore, folgorante esperienza interiore che riporta al centro dell'attenzione l'io del poeta e viene consapevolmente vissuta come estremo e potentissimo inganno.

LA POTENZA DELL'AMORE L'amore, innalzando l'uomo verso una condizione di felicità paradisiaca, gli svela per contrasto il «mortal deserto» dell'esistenza; ma, paradossalmente, l'amore può forse riscattare l'esistenza e renderla degna di essere vissuta. Questo è lo slancio intellettuale ed emotivo che anima *Il pensiero dominante* e *Amore e Morte*, le prime due liriche del "ciclo di Aspasia". La prima canzone è una appassionata celebrazione dell'amore, condizione sublime che si accompagna a un risoluto e definitivo distacco dal mondo, e che diviene inevitabilmente desiderio e attesa della fine in *Amore e Morte* (Testo 23). Il desiderio di comunicazione con la donna amata costituisce il tema dominante di *Consalvo*, una sorta di novella romantica in versi, apprezzata all'epoca ma in realtà la più debole di queste poesie; in essa il protagonista, che è proiezione dell'autore, dichiara in punto di morte i propri sentimenti all'amata Elvira e ne ottiene il conforto di un bacio. Alla volgarità e banalità del mondo contemporaneo Leopardi oppone il «pensiero» amoroso, che vede nella donna, nella sua «angelica sembianza», una forza che sempre risorge e dà senso alla vita. La passione amorosa d'altronde, come è mostrato in *Amore e Morte*, induce a ribellarsi contro i limiti della condizione umana (contro gli inganni, le vane speranze, le illusioni), per cui la morte si offre come unico reale superamento di questi limiti.

LA NEGAZIONE DELL'AMORE In *A se stesso* il movimento della passione verso una donna concreta viene bruscamente negato (Testo 24). Con poche, nude e perentorie asserzioni, Leopardi si rivolge al proprio cuore stanco e deluso per la caduta dell'«inganno estremo» e lo esorta a non palpitare più, ad abbandonare, nell'attesa della morte, ogni speranza, a disprezzare il «brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera / e l'infinita vanità del tutto». Energia ed eroismo corrispondono alla ricerca di una totale e definitiva aridità. L'ultimo, amaro congedo dalla donna è consegnato alla poesia che dà il titolo all'intero ciclo. In *Aspasia* l'immagine della donna torna ad abitare la mente di Leopardi, che mette a confronto il valore attribuitole dalla passione con la delusione generata dalla donna reale, indifferente, estranea, incapace di comprendere la forza e la grazia del «pensiero» amoroso. Leopardi racconta la negazione, il rifiuto intellettuale dell'amore e della idealizzazione platonica della donna amata, per la cruda e fermissima accettazione della realtà. Lo scacco finale di ogni aspirazione a riempire di senso

l'esistenza finisce così per confermare il sistema di pensiero del poeta filosofo. È il naturale completamento di un percorso intellettuale, anche se una cocente delusione personale non è del tutto estranea all'intonazione risentita e misogina di *Aspasia*, in cui la Fanny un tempo adorata, evocata in tutta la sua sensualità di «dotta allettatrice», viene designata offensivamente con il nome di una donna di piacere.

LE CANZONI SEPOLCRALI Tra l'ultima fase del soggiorno fiorentino e gli anni napoletani, Leopardi compone due canzoni dette "sepolcrali", che si presentano come meditazioni ispirate dalla vista di antichi monumenti funerari. Esse presentano sia molti elementi di continuità sia molti caratteri nuovi rispetto alle poesie del ciclo di *Aspasia*. In *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* Leopardi tratta il tema della malignità della natura che strappa dalle braccia «all'amico l'amico, / al fratello il fratello, / la prole al genitore, / all'amante l'amore». Si tratta di un'invocazione alla vita fuggente, che intreccia accenti affettuosi e riflessioni sulla miseria umana: contro la negatività assoluta e come consolazione il poeta indica i valori dell'affetto, della comunicazione, della solidarietà. In *Sopra il ritratto di una bella donna* l'autore riflette sulla caducità della bellezza e sul contrasto fra i pensieri elevati e i desideri sensuali che essa suscita. Con accenti più pacati e malinconici ritorna un tema di *Aspasia*, la contraddizione tra la sublimità dei sentimenti che può suscitare un «angelico aspetto» e la sua essenza fragile e illusoria, che lo destina a ridursi «vista vituperosa e trista». In tale contraddizione si rispecchia il conflitto più tragico patito dall'uomo: che è un essere vile e materiale, capace tuttavia di attingere a sentimenti, visioni, desideri altissimi («Natura umana, or come, / se frale in tutto e vile, / se polve ed ombra sei, tant'alto senti?»).

7.3

La poesia satirica e politica

IL RISO LEOPARDIANO Il Leopardi acuto critico e osservatore della società contemporanea, che si incontra nelle *Operette morali* e nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, ritorna nei versi satirici degli ultimi anni di vita, con i quali continua l'aspra polemica, politica e ideologica, avviata nel *Dialogo di Tristano e di un amico*. Qui l'autore persegue una scrittura fantastica, sferzante e ironica per denunciare le imposture che dominano nella vita sociale. Fra tanti mali e sofferenze, il riso gli appare come potenza vitale capace di opporsi alle menzogne con cui gli uomini mascherano la cruda realtà. In polemica con gli intellettuali moderati e con gli spiritualisti incontrati a Firenze e a Napoli, Leopardi si serve del riso come arma satirica, come strumento dunque critico e aggressivo. Nasce da questa temperie la *Palinodia al marchese Gino Capponi*, scritta a Napoli tra il 1834 e il 1835. Questa satira in endecasillabi sciolti di sapore pariniano, attraverso il congeniale espediente della finta ritrattazione (*palinodia*), indirizza all'amico fiorentino, autorevole esponente dell'ideologia liberale e moderata, una lunga requisitoria contro i miti dell'epoca. La scienza e la tecnica, la statistica, la cultura di massa e il riformismo politico, la felicità dei popoli sono per il poeta il prodotto di ideologie invano fiduciose nella perfettibilità illimitata del genere umano, colpevolmente ignare della condanna inappellabile all'infelicità e alla morte inflitta dalla natura, ineliminabile presupposto metafisico che cancella ogni illusione progressista. Leopardi deride opinioni e costumi degli intellettuali progressisti del tipo di quelli conosciuti a Firenze, ricordando i conflitti sempre più aspri che si manifestano nel mondo moderno e il duro condizionamento che la natura esercita sulla vita sociale e su quella biologica di ogni specie.

CONTRO LE IDEOLOGIE PROGRESSISTE Come nei coevi appunti per un progettato inno *Ad Arimane* (il dio del male della mitologia iranica), nella *Palinodia* traspare l'idea di una società che, in quanto proiezione della natura matrigna, non è che un "sistema dell'egoismo" in cui sono i peggiori a prevalere e le individualità vengono comunque schiacciate dal numero. In questa vera e propria sintesi del pensiero leopardiano maturo è inoltre leggibile anche la delusione storica del poeta nei confronti del proprio tempo e della società borghese, derisa per la sua superficialità e per lo sciocco asservimento alle mode. Af-

frontando la concretezza della vita quotidiana e del mondo contemporaneo come mai aveva fatto prima, Leopardi offre un esempio di linguaggio satirico quasi unico nella sua opera poetica, con un uso spregiudicato di termini realistici, tecnici, stranieri. Ancor più violentemente satirico della *Palinodia* è l'inno *I nuovi credenti*, composto in terzine negli anni napoletani e non incluso nei *Canti*. Leopardi difende qui il suo pessimismo contro le vuote ideologie cattolico-spiritualistiche dominanti a Napoli. Con pesanti ed esplicite offese ad alcuni intellettuali napoletani, il poeta stigmatizza il cattolicesimo di facciata e dell'ultim'ora, che rinnega l'ateismo già professato da molti in conseguenza di una vacua adesione all'Illuminismo francese. I «nuovi credenti» sono troppo superficiali per avvertire il sentimento della vanità della vita, dell'infelicità e del dolore, per provare la noia: sazi di maccheroni e frutti di mare (simboli di un edonismo superficiale, che riduce il senso della vita ai piaceri volgari), non hanno mai aspirato all'infinito, a cose rare e belle.

LA CRITICA AL MOVIMENTO RISORGIMENTALE Il tema politico domina nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, ideale continuazione (*paralipomeni* significa "appendice") di un'operetta pseudomerica (la *Batracomiomachia*, guerra dei topi e delle rane) tradotta da Leopardi. Il complesso poemetto in ottave, iniziato dal poeta a Firenze intorno al 1831 e portato a compimento a Napoli poco prima della morte, viene edito dall'amico Ranieri a Parigi nel 1842. Ispirandosi alle insurrezioni liberali del 1820-21 e del 1831, Leopardi rappresenta in maniera satirica la sconfitta dei topi (i liberali) a opera dei granchi (gli austriaci) intervenuti a sostegno delle rane (i reazionari cattolici). Scontata la totale avversione per le rane restauratrici, sostenute dai granchi capaci solo di andare all'indietro, la polemica è indirizzata contro i liberali, contro i loro proclami inconcludenti e contro le loro fallimentari congiure. Ne viene presa di mira la fiducia nel progresso, nel destino privilegiato del genere umano, nell'immortalità. La scelta di presentare eventi e personaggi nelle forme degradate di un "infimo universo animalesco" si deve al modello letterario, ma soprattutto all'intenzione dissacrante della satira. Sotto lo schermo delle vicende degli animali, Leopardi fornisce una tragica rappresentazione del Risorgimento italiano; egli esprime la propria insofferenza per la politica dei compromessi e degli equivoci, degli astratti ideali e delle retoriche ambizioni, peculiare dell'epoca della Restaurazione.

LE AMBIGUITÀ DELLA VITA DI RELAZIONE All'analisi critica delle dinamiche della vita sociale Leopardi dedica, oltre che le poesie satiriche, i *Pensieri*, una raccolta di 111 brevi riflessioni o aforismi, in gran parte già rintracciabili nello *Zibaldone*, a cui lavora negli anni napoletani (tra il 1831 e il 1835) con l'aiuto di Ranieri, che ne cura la prima edizione nel 1845. Il libretto è ciò che resta di un piano accarezzato per lungo tempo e mai portato a termine: un'opera sulla «natura degli uomini e loro condotta nella vita sociale». Con una prospettiva di assoluto distacco, queste osservazioni a volte amare, a volte sarcastiche, a volte quasi divertite, lasciano trasparire un'aspra visione della società e una disincantata considerazione degli uomini e del loro agire. Leopardi sembra aver fatto tesoro della lezione di Machiavelli e Guicciardini: egli descrive le ambiguità della vita di relazione, denuncia le false immagini con cui gli uomini impongono la propria reputazione, mostra la diffusione della violenza e della prevaricazione. Il mondo appare «una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi», sicché, nella guerra di tutti contro tutti, ciascuno ricorre all'inganno e all'impostura, alla menzogna e alla simulazione.

7.4

L'ultimo atto della poesia

IL TRAMONTO DELLA LUNA Gli ultimi grandi canti leopardiani sono *La ginestra* e *Il tramonto della luna*, composti nella primavera del 1836, quando il poeta risiede alle pendici del Vesuvio. La canzone *Il tramonto della luna*, assimilabile nella struttura compositiva al *Passero solitario*, svolge un ampio paragone fra il tramonto della luna e quello della giovinezza; da ciò emerge per contrasto, nella strofa finale, l'irreversibilità del declino umano rispetto al percorso ciclico degli astri. Al tramonto della luna segue una nuova alba; la vita umana invece, svanita la giovinezza, scivola fatalmente lungo la vecchiaia, il

peggiore di tutti i mali, e verso la morte. Il valore della lirica sta nell'assoluto equilibrio raggiunto tra i suoi elementi idillici (il sereno paesaggio notturno, il canto del carrettiere...) e la fredda enunciazione della «misera sorte» dell'uomo, che per il tono persuaso e oggettivo richiama il clima poetico delle "sepolcrali" o di *A se stesso*.

LA GINESTRA *La ginestra*, testamento morale e poetico del poeta, è la lirica più ampia di tutta l'opera leopardiana, all'orchestrazione della quale concorrono le varie risorse della sua lingua poetica (Testo 25). In essa il vigore del pensiero e la potenza della visione si traducono in un dettato dal respiro vasto, sia nella metrica sia nella sintassi: confluiscono qui motivi a lungo meditati e tutti i diversi registri del repertorio lirico leopardiano, in una sintesi di tale altezza concettuale e intensità poetica da farne forse il suo massimo capolavoro. Muovendo dalla visione del desolato paesaggio vesuviano, che testimonia la potenza distruttiva della natura, il poeta torna a denunciare l'ottimismo degli ideologi del progresso e critica le concezioni spiritualistiche e religiose che collocano l'uomo al centro del creato. Egli rivendica il proprio coraggio di rifiutare il conforto illusorio che quelle concezioni offrono e si richiama con decisione al pensiero illuministico, il quale ha dissolto le «superbe fole» (invenzioni) a cui ritorna invece il XIX secolo. La religione del vero è fondata sul riconoscimento della precarietà e dell'insignificanza della vita.

IL TESTAMENTO POETICO LEOPARDIANO Da questa premessa, intellettuale e morale, scaturisce un appello utopico alla solidarietà degli uomini in una lotta disperata contro la natura «matrigna». Il progetto di Leopardi non è politico ma etico ed esistenziale: egli auspica una convivenza più giusta e pietosa, autentica e solidale, fondata sul sentimento di fraternità che nasce dalla consapevolezza della nostra fragilità, della piccolezza e quasi nullità del nostro mondo nell'universo sterminato. Leopardi propone la ginestra, cui si volge con tenerezza e simpatia nella prima e nell'ultima strofa, come simbolo di eroica tenacia nel deserto dell'esistenza, di pietà per le sventure altrui, di atteggiamento dignitoso né superbo né vile verso il destino, come emblema di una poesia che non propone dolci illusioni ma un conforto affettuoso e severo di fronte al male. Pur senza negare, anzi sottolineando, il valore eccezionale di questa proposta, non va tuttavia dimenticato che *La ginestra*, da tutti considerata il testamento spirituale leopardiano, cronologicamente precede, seppure di poco, il buio e assoluto pessimismo del finale dei *Paralipomeni*.

PROPOSTE DI LETTURA Questa parte antologica, relativa alla stagione conclusiva dell'opera leopardiana, è divisa in due momenti: il primo comprende alcuni brani tratti dalla raccolta dei *Pensieri*, il secondo riunisce alcuni fra i testi poetici più importanti dell'ultimo Leopardi. Dai *Pensieri* sono riportate due riflessioni sul confronto generazionale tra i vecchi e i giovani (Testo 20), nelle quali emerge la sorprendente modestità delle concezioni pedagogiche dell'autore. Quindi vengono presentati sei pensieri dedicati all'analisi della società contemporanea e dei valori in essa dominanti (Testo 21): Leopardi dimostra grande acutezza nel comprendere i meccanismi che governano le relazioni fra gli individui. Altri quattro pensieri riguardano motivi ricorrenti nella poetica leopardiana: il valore dei ricordi, la noia, il mito della fanciullezza (Testo 22). Seguono i testi poetici: *Amore e Morte*, *A se stesso*, *La ginestra*. Nel primo (Testo 23) la meditazione riguarda il nesso che lega insieme l'amore e la morte: l'amore fa sognare una beatitudine infinita e mai appagabile, la quale conduce infine ogni uomo a desiderare la morte. Nel secondo (Testo 24) la liberazione da ogni illusione e dolore viene raggiunta attraverso il disprezzo universale di tutto ciò che esiste, a partire dalla forza cieca della natura. *La ginestra* (Testo 25), capolavoro assoluto dell'estrema produzione leopardiana, sulla base della filosofia materialista del Settecento ricapitola la riflessione sulla condizione miserabile dell'uomo di fronte alla potenza della natura, suggerendo la solidarietà come unica forma di resistenza a essa. Contestualmente la contemplazione dell'infinito cosmico, di fronte alla pochezza della vita umana, dà adito a una violenta critica delle ideologie ottimistiche, esaltando il fermo dominio del pensiero razionale, come espressione di magnanimità (simboleggiata dal fiore della ginestra).

versi	epoca storica	giudizio
	Medioevo	
	Rinascimento	
	età dei Lumi	
	Ottocento	

6 Nel testo della *Ginestra* confluiscono diverse fonti letterarie con cui Leopardi si confronta lungo tutto l'arco della sua vita: quali? Si tratta di semplice imitazione, di spunti per una riflessione autonoma, oppure di dialogo con gli autori del passato? Quali caratteristiche assume la figura del letterato delineata in questo poemetto?

La critica

Cesare Luporini

Leopardi moralista e progressivo

Il saggio *Leopardi progressivo* (1947) di Cesare Luporini (1909-93) – storico della filosofia di ispirazione marxista e docente universitario –, segna una svolta decisiva nella storia della critica leopardiana, aprendo la strada al pieno riconoscimento della valenza filosofica e della ricchezza speculativa dell'opera del poeta recanatese. Enormi poi sono state l'eco e le polemiche suscitate da questo importantissimo saggio per l'interpretazione offerta dell'ultimo Leopardi, e in particolare della *Ginestra*, in cui vengono ravvisati contenuti di progressismo politico ravvicinabili al socialismo. Tale lettura, ormai ampiamente e concordemente superata, costituisce comunque una significativa testimonianza di una stagione della critica letteraria italiana che alla metà del secolo scorso fu attraversata da una profonda tensione politica e fortemente influenzata dal pensiero marxista. Si riportano qui le pagine conclusive del saggio.

Democrazia, amor patrio, spirito nazionale, odio e disprezzo per lo straniero sono dunque, nella prima fase del pensiero politico del Leopardi, indissolubilmente legati dal valore vitale e dal conseguente principio di razza, che si affaccia a fondamento della nazione (sia pur con qualche incertezza e senza, propriamente, la ricerca almeno esplicita di una base biologica, perché il genere umano rimane sempre, settecentescamente, per Leopardi un'unità biologica). Ma, sopravvenuta la crisi del vitalismo leopardiano sopravviene la crisi anche di tutti questi rapporti, e ciò mostra il largo raggio, la larga portata e profondità e il carattere decisivo di questa crisi, che abbiamo posto a base dello sviluppo del pensiero di Leopardi. Lo stesso concetto di patria e di nazione è come posto a tacere e obliterato,¹ e il Leopardi in certo modo se ne disinteressa, anche se vivissimo rimane il suo interesse per i costumi, le tradizioni, i linguaggi e, insomma, le individualità dei vari popoli. (Quel sopravvenuto disinteresse del Leopardi ha tratto in inganno molti interpreti che, al solito, a cominciar dal De Sanctis, sono andati a cercarne l'origine in meschini motivi biografici, in

una specie di *imborghesimento* del Leopardi, mentre, semmai, quegli aspetti biografici erano il riflesso della complessa crisi leopardiana.) Ora, abbiamo visto in che modo si risolvesse la crisi del vitalismo leopardiano, e come in questa risoluzione, razionalistica e materialistica, dell'elemento vitalistico rimanesse solo il generale valore dell'energia e dell'operare umano, in se medesimo fondato, o se vogliamo, fondato in quel bisogno di occupazione e di attività che procede di pari passo con lo sviluppo parallelo dell'animo umano (così negli individui come nei popoli) e della civilizzazione. Con l'elemento vitalistico è così fatalmente e logicamente oltrepassato in Leopardi anche il momento nazionalistico e il suo fondamentale e costante concetto democratico si traduce in un atteggiamento opposto a quello originario (antifilantropico-anticosmopolitico), in un atteggiamento che tuttavia non è ormai neppure più il filantropico cosmopolitismo del '700, ma ha già il sapore di un moderno internazionalismo (umanità confederata alla lotta) che sommuove i «volghi». Perciò non possiamo non accogliere l'acutissimo giudizio fornito dal Salvatorelli nella sua pagina con-

1. **obliterato**: "cancellato".

clusiva sul Leopardi, poiché se questo autore non ha potuto cogliere l'intrinseca dialettica dello svolgimento della mente di Leopardi, ha tuttavia intuito molto felicemente il vero carattere della sua posizione finale.

«La politica a cui approda il Leopardi è quella di un'umanità universalmente associata, che sostituisce alle guerre intestine per il danno reciproco quella esterna per il soggiogamento della natura a vantaggio comune. Egli suppone, senza formularlo espressamente un concetto di stato e governo puramente strumentali, puramente di organizzazione amministrativa, senza nessun valore finale e trascendente; e salta a piè pari lo stadio nazionale per l'associazione universale che va dall'individuo all'umanità, e in cui il bene di tutti è il bene di ciascuno, e reciprocamente. Non sono pure fantasie poetiche: v'è il presentimento del socialismo, della Società delle nazioni, dello "stato scientifico", di tanti problemi e di tanti ideali che affannano già oggi l'umanità, anche se il loro scioglimento – in quanto di scioglimento si può parlare – sia riservato a un lontano futuro.

«Il cristiano Manzoni e il razionalista Leopardi partono ambedue dalla considerazione dell'uomo come scopo della politica, ma la fede trascendente del primo approda alla negazione della politica, alla passività della rassegnazione cristiana; rassegnazione di cui il Manzoni dette saggio personale chiudendosi, dopo il suo capolavoro, in un silenzio di mezzo secolo. La fede razionalistica del secondo lo porta ad agitare, nel punto stesso in cui termina la sua breve vita mortale, il vessillo splendente dell'umanità avvenire».²

In questo senso dunque il Leopardi fu un pensatore progressivo; in certo modo, dentro i limiti della sua funzione di *moralista*, di non-tecnico della filosofia né di alcuna disciplina particolare, il più progressivo che abbia avuto l'Italia nel XIX sec. Abbiamo già detto dell'idea che egli, in tutto il corso del suo pensiero, ebbe del progresso, e come questa non sia da confondersi col settecentesco problema (traduzione laica di un principio teologico) della *perfettibilità*. La fase ultima di Leopardi conferma in pieno tale distinzione. Si vuole riportare qui, prima di chiudere, un pensiero leopardiano del 1827, che sembra preludere, anzi già racchiudere in sé, tale fase finale, e nella sua sublime semplicità è la più alta lode del genere umano che il Leopardi potesse fare (quella lode di cui si schermiva, e che pur vagheggiava, nella fine del *Dialogo di Timandro e di Eleandro*); del genere umano e della ragione, e che oltrepassa lo stesso genere umano nell'opera della ragione verso tutte le creature

viventi, nell'alleanza che ivi si proclama di tutti gli esseri intelligenti:

Congetture sopra una futura civilizzazione dei bruti e massime³ di qualche specie, come delle scimmie, da operarsi dagli uomini a lungo andare, come si vede che gli uomini civili hanno incivilito molte nazioni o barbare o selvagge, certo non meno feroci, e forse meno ingegnose delle scimmie, specialmente di alcune specie di esse; e che insomma la civilizzazione tende naturalmente a propagarsi, e a far sempre nuove conquiste, e non può star ferma, né contenersi dentro alcun termine, massime in quanto all'estensione, e finché vi sieno creature civilizzabili, e associabili al gran corpo della civilizzazione, alla grande alleanza degli esseri intelligenti contro alla natura, e contro alle cose non intelligenti (*Zib.* 4279-80).

A questo pensiero il Leopardi annotava: «Può servire per la *Lettera a un giovane del ventesimo secolo*». Il ventesimo secolo, il nostro secolo, i giovani del nostro secolo! Il Leopardi mirava al nostro secolo come a un secolo di uomini interamente umani. Così si allargava la sua speranza, questo era il suggello del suo pessimismo. Che il nostro secolo possa accogliere dunque la voce di un pessimismo che era di tal natura; il quale, dopo tanta angoscia di vita e di pensieri, partoriva siffatte speranze.

Nelle ultime battute del famoso dialogo «Schopenhauer e Leopardi»,⁴ il De Sanctis, rilevando da par suo l'insegnamento virile e civile e il vivificante e schietto vigore umano di Leopardi, di contro alle degradanti suggestioni e conclusioni di Schopenhauer, suppone: «E se il destino gli avesse prolungato la vita infino al quarantotto,⁵ senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore». Il '48 avrebbe certamente significato qualcosa, e forse molto, per Leopardi. Ma non sappiamo se il '48 dei liberali, dei moderati o dei «democratici» italiani. Egli si trovava su un'onda più lunga.⁶

C. Luporini, *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 100-103

2. **La politica... avvenire:** la lunga citazione è tratta da L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1830*, Einaudi, Torino 1942.

3. **massime:** "particolarmente".

4. **Schopenhauer e Leopardi:** è il titolo di un saggio composto da Francesco De Sanctis in forma di dialogo (e pubblicato

per la prima volta nel 1858 sulla "Rivista contemporanea"), in cui vengono messe a confronto le idee dell'autore recanatese con quelle del filosofo Arthur Schopenhauer (1788-1860).

5. **infino al quarantotto:** sino al 1848, l'anno delle rivoluzioni europee, in cui si intrecciano le aspirazioni di tipo liberale o

democratico, i movimenti nazionali e i primi germi della lotta di classe.

6. **Egli si trovava... lunga:** "il suo pensiero aveva di mira la risoluzione di questioni filosofiche e politiche di ampia portata, non di problemi contingenti".

Bibliografia

I *Canti* e i *Pensieri* antologizzati sono tratti da G. Leopardi, *Poesie e prose*, tomo I, a cura di M.A. Rigoni, Mondadori, Milano 1987; le *Operette morali* da G. Leopardi, *Operette morali*, introduzione e commento di A. Prete, Feltrinelli, Milano 1998; i testi dello *Zibaldone* da G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di E. Trevi, M. Dondero, W. Marra, GTE Newton, Roma 1997.

Studi

La bibliografia leopardiana è talmente vasta da non consentire una panoramica esaustiva; si richiamano qui perciò gli interventi che hanno segnato una svolta decisiva nella ricezione dell'autore, e una scelta, dichiaratamente limitata e parziale, delle voci della letteratura critica più recente.

Le opere di Leopardi si possono leggere in: *Tutte le opere*, a cura di W. Binni ed E. Ghidetti, Sansoni, Firenze 1965; *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori 1987-88; *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, GTE Newton, Roma 1997; *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997. Si segnala inoltre l'edizione commentata dei *Canti* e delle *Operette Morali* a cura di G. Tellini, Salerno Editrice, Roma 1994. Altri importanti commenti ed edizioni di singoli testi si devono a N. Gallo-C. Garboli (*Canti*, Einaudi, Torino 1976), A. Tartaro (*Canti*, Laterza, Roma-Bari 1984), U. Dotti (*Paralipomeni della Batracomiomachia*, Rizzoli, Milano 1982; *Zibaldone e Pensieri*, Garzanti, Milano 1985), C. Galimberti (*Zibaldone e Pensieri*, Adelphi, Milano 1982-83), G. Bollati-G. Savoca (*Crestomazia italiana*, Einaudi, Torino 1968), M. Corti (*Tutti gli scritti inediti, rari e editi: 1809-1820*, Bompiani, Milano 1972). Di notevole valore, inoltre, è l'*Antologia leopardiana*, commentata da G. Contini, Sansoni, Firenze 1988.

Per un'introduzione alla figura e all'opera dell'autore si possono vedere la voce *Leopardi, Giacomo* di C. Galimberti, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, II ed., vol. II, UTET, Torino 1986, e V. Guarracino, *Guida alla lettura di Leopardi*, Mondadori, Milano 1987.

Le biografie sono numerose; si ricordano soltanto il notissimo memoriale di A. Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, riedito da Garzanti, Milano 1979, e la documentata *Vita di Leopardi* di R. Damiani, Mondadori, Milano 1992.

La figura e l'opera di Leopardi sono stati oggetto di studio da parte di alcuni tra i protagonisti della cultura italiana, a partire da V. Gioberti (*Pensieri e giudizi sulla letteratura italiana e straniera*, Barbera, Firenze 1867) e F. De Sanctis, i cui interventi (raccolti nel volume *Leopardi*, a cura di C. Muscetta-A. Perna, Einaudi, Torino 1960) costituiscono una pietra miliare nella lettura critica leopardiana. Importanti sono state storicamente le lezioni di G. Carducci (*Leopardi e Manzoni*, Zanichelli, Bologna 1937) e quelle di B. Croce (*Poesia e non poesia*, Laterza, Bari 1923); Croce, in particolare, svaluta completamente il pensiero leopardiano e attribuisce carattere di "vera poesia" ai soli idilli (piccoli e grandi). Riconosce invece importanza alla meditazione filosofica del recanatese G. Gentile (*Manzoni e Leopardi*, Treves, Milano 1928). Tra i saggi critici riservati a Leopardi da letterati e poeti del Novecento sono da ricordare quelli di V. Cardarelli, in *Opere*, a cura di C. Mar-

ignoni, Mondadori, Milano 1981; G. Ungaretti, in *Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974; C. Rebora, *Per un Leopardi mal noto*, a cura di L. Barile, Scheiweiller, Milano 1992; A. Zanzotto, in *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991; M. Luzi, in *Naturalzza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995.

Critica

Per una breve ricostruzione delle più significative tendenze critiche intorno alla metà del XX secolo, si possono consultare *L'introduzione* di F. Flora a *Tutte le poesie di G. Leopardi*, Mondadori, Milano 1940, le indagini di A. Tilgher (*La filosofia di Leopardi*, 1940, ma riedito da Boni, Bologna 1979), le puntualizzazioni di studiosi come G. De Robertis, M. Fubini, E. Bigi.

Al 1947 risalgono due saggi che costituiscono un punto di partenza ineludibile per tutta la critica successiva: il *Leopardi progressivo* di C. Luporini (ripubblicato da Editori Riuniti, Roma 1993), che legge le poesie e lo *Zibaldone* in chiave ideologica e militante, riconoscendovi un'ispirazione antiaristocratica e progressista; *La nuova poetica leopardiana* di W. Binni (in edizione più recente presso Sansoni, Firenze 1971), che riconosce l'originalità e la complessità della poetica leopardiana ponendo l'accento sulle «generose illusioni e l'eroica persuasione» che animano gli scritti degli anni trenta (queste linee sono state riprese da Binni in *La protesta di Leopardi del 1965*, riedito presso Sansoni, Firenze 1982). Determinanti sono state le successive analisi del materialismo leopardiano condotte da S. Timpanaro, con i saggi contenuti in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1965, e da B. Biral, *La posizione storica di G. Leopardi*, Einaudi, Torino 1974. Nella produzione critica degli anni sessanta del Novecento spiccano C. Bo, *L'eredità di Giacomo Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1964, e il capitolo leopardiano di N. Sapegno, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, *L'Ottocento*, Garzanti, Milano 1988 (ultima ed.).

La critica degli ultimi decenni ha abbandonato le rigide contrapposizioni del passato e, seppure con sfumature e da prospettive metodologiche diverse, tutti gli interpreti sono sostanzialmente concordi nel riconoscere un nesso inscindibile tra il pensiero e la poesia di Leopardi, tenendo come punto di riferimento le pagine dello *Zibaldone*, di cui ha curato una fondamentale edizione critica G. Pacella (*Zibaldone di pensieri*, Garzanti, Milano 1991).

Per la nostra trattazione si è tratto speciale profitto da: A. Prete, *Il pensiero poetante*, Feltrinelli, Milano 1984 (si ricordano anche A. Prete-S. Natoli, *Dialogo su Leopardi*, Bruno Mondadori, Milano 1998); L. Blasucci, *I segnali dell'infinito*, Il Mulino, Bologna 1985, e *I tempi dei «Canti»*, Einaudi, Torino 1996; A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Einaudi, Torino 1987; M. Santagata, *Quella celeste naturalezza*, Il Mulino, Bologna 1994; E. Raimondi, *Il mito e il moderno*, in *I sentieri del lettore*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, Bologna 1994; C. Colaiacono, *Camera obscura*, Liguori, Napoli 1992, e le voci *Zibaldone* e *Canti* in *Letteratura italiana - Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, Einaudi, Torino 1995; G. Guglielmi, *L'infinito terreno*, Piero Manni, Lecce 2000.

Analisi del testo

Modulo 10 - Giacomo Leopardi

Giacomo Leopardi
Tutto è male

Pessimismo cosmico

Tutto è male. Cioè tutto quello che è, è male; che ciascuna cosa esista è un male; ciascuna cosa esiste per fin di male; l'esistenza è un male e ordinata al male; il fine dell'universo è il male; l'ordine e lo stato, le leggi, l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male, né diretti ad altro che al male. Non v'è altro bene che il non essere: non v'ha altro di buono che
5 quel che non è; le cose che non son cose: tutte le cose sono cattive. [...]

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del pentimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*,¹ qual individuo
10 più, qual meno. [...] In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto² va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi: le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile, va dolcemente ster-
15 pando³ e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro. (Bologna, 19 aprile 1826)

Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora⁴ con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare e vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia⁵ di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che⁶ questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vi-
20 ta è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile⁷ che un cimitero), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. (Bologna, 22 aprile 1826)

G. Leopardi, *Zibaldone*, 4174-4177

1. *souffrance*: "sofferenza".

2. un *zeffiretto*: "un venticello primaverile".

3. *sterpando*: "strappando".

4. *ancora*: "anche".

5. *copia*: "abbondanza".

6. *di qui è che*: "da ciò deriva che".

7. *ben più deplorabile*: "da compiangere maggiormente".

■ Questo passo dello *Zibaldone* risale al 1826 e può essere considerato la più lapidaria sintesi del "pessimismo cosmico" leopardiano. Alla mente di chi scrive l'esistenza appare solo nelle forme dell'infelicità e del dolore; Leopardi, al culmine del suo pensiero, giunge a questa cupa e drammatica conclusione: esistere è soffrire, ogni vita umana porta con sé un carico di sofferenze (derivanti dalle delusioni, dagli inganni, dai patimenti fisici, sentimentali e spirituali) che soffoca ogni speranza e ogni possibile felicità. La gioia non è che il frutto di una momentanea illusione, dopo la quale subentra di nuovo il patimento, che accompagna ogni uomo verso la morte. A tal punto, osserva Leopardi, meglio è non vivere che vivere, non essere che essere. Temi che, abbozzati in questo frammento del diario, sono largamente ripresi e approfonditi nelle *Operette morali* e nei *Canti*.